

中国新疆维吾尔木卡姆音乐

周吉 编著

中央音乐学院现代远程音乐教育丛书

中央音乐学院出版社

中央音乐学院现代远程音乐教育丛书

中国新疆维吾尔木卡姆音乐

周吉 编著



中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国新疆维吾尔木卡姆音乐/周吉编著.—北京:中央音乐学院出版社,2008.3

(中央音乐学院现代远程音乐教育丛书)

ISBN 978-7-81096-248-3

Ⅰ.中... Ⅱ.周... Ⅲ.维吾尔族—民族音乐—研究—新疆 Ⅳ.J607.215

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 191435 号

中国新疆维吾尔木卡姆音乐 周 吉编著

出版发行:中央音乐学院出版社
经　　销:新华书店
开　　本:A5　　印张:7.75
印　　刷:北京宏伟双华印刷有限公司
版　　次:2008 年 3 月第 1 版　　2008 年 3 月第 1 次印刷
印　　数:1—2,000 册
书　　号:ISBN 978-7-81096-248-3
定　　价:28.00 元(平装)(附 CD 一张)

中央音乐学院出版社　北京市西城区鲍家街 43 号　邮编:100031
发行部:(010)66418248　　66415711(传真)

中央音乐学院
现代远程音乐教育丛书

策划编辑人员

策　划： 王次炤　郭淑兰　袁静芳

主　编： 袁静芳

副主编： 苗建华

编　委：（按姓氏笔画排序）

杨明英　苗建华　修子建　赵晓岩　袁静芳

编　务： 刘红萍

《现代远程音乐教育丛书》序

新世纪开始之后不久，教育部制定了《面向21世纪教育振兴行动计划》，把现代远程教育工程作为跨世纪教育改革和发展的重点工程之一，提出形成开放式教育网络，构建终身学习体系的目标。这一构想与目标，符合国际教育发展的共同趋势，是解决我国目前教育需求不断增长与教育资源相对短缺矛盾的有效措施。

中央音乐学院创建于1950年，已有50余年的教学历史，是我国国家级唯一的一所重点艺术院校和“211工程”建设大学，对我国音乐教育事业的发展承担着重要的责任。为此，中央音乐学院于1999年12月21日成立了“现代远程音乐教育中心”（2001年更名为“现代远程音乐教育学院”），2002年2月22日中央音乐学院现代远程音乐教育学院被教育部审核批准为高等院校远程教育试点单位。

中央音乐学院现代远程音乐教育学院将通过远程音乐教育网络，把最新的、科学的、体系化的教学内容与方法，用最快、最有效的方式传递到全国的各个地区，促进全国音乐教育的民主化（即普及化，特别关注边远地区）、终身化（具有高度灵活性，不受校园教育的地域、时间、年龄限制）、多样化（面向社会音乐文化领域中多层次人才的知识需求）、个性化（创造精神与实际能力的提倡与培养）、国际化（目前的跨地域教育，为以后跨国域教育创造条件）建设，使中央音乐学院在我国音乐教育事业的建设中，发挥更为积极的、创造性的重要作用，不断增强我国音乐教育在国际音乐教育领域中的地位，为全民族文化素质的提高做出应有的贡献。

为了多渠道促进我国各层次专门音乐人才的成长，适应社会主

义现代化音乐文化事业发展的需要，提高在职音乐教师、音乐编辑、音乐研究、音乐管理人员的音乐理论素质与创新及社会实践能力，培养在音乐学方面具有一定学术水准和系统专业知识的音乐人才，现代远程音乐教育学院将根据网络开设课程的需要，编辑出版《现代远程音乐教育丛书》（含电子课件）。丛书的内容除中央音乐学院多年教学积累的传统优秀课程，如中国古代音乐史、中国近代音乐史、西方音乐史、20世纪西方音乐、环球音乐采风、中国民间歌曲、中国传统器乐、音乐美学基本原理、音乐表演艺术论稿、钢琴、合唱与乐队指挥、基本乐理、视唱练耳、和声学、曲式与作品分析等等课程外，还将推出一批社会发展前沿的新兴学科及社会急需课程，如电子乐器演奏法、歌曲作法、实用电声小乐队编配法、音乐治疗学、中国少数民族音乐文化、中国佛教音乐文化、中国道教音乐文化、中国音乐考古学基础、中国新疆维吾尔木卡姆音乐、中国少数民族多声部民歌、中国古琴音乐文化、蒙古族长调民歌、中国萨满音乐文化、中国昆剧与昆曲音乐、福建南音等等课程，并将在音乐教育学与社会实用音乐领域逐步展开教育丛书的撰写工作。丛书的撰写除主要依靠本院从事多年教育工作的一批教授外，亦将聘请国内外有关专家、学者共同参与丛书的写作工作。

《现代远程音乐教育丛书》主编　袁静芳

2002年8月

目　　录

第一章　世界范围内的木卡姆音乐现象

第一节　“木卡姆”释名

木卡姆音乐现象，广泛存在于中亚、南亚、西亚及北非各个以绿洲农耕为主要生产方式的国家和民族之中。大多数学者认为，木卡姆是一个源于阿拉伯语的词汇。这一名词的发音不尽相同，汉语音译也有“木卡姆”、“马卡姆”、“玛卡姆”、“玛嘎姆”、“麦嘎麦”等多种写法。对于“木卡姆”一词的含义，学者们历来有多种不同的解释。

1．位置说

欧洲音乐学家伊德尔松在1913年向世界介绍木卡姆音乐现象时，称“木卡姆”之意为“最高的位置”，即歌唱者在中世纪伊斯兰国家的统治者——哈里发面前所站立的台阶或高台。萨克斯和里埃芒·米希扎等音乐学家也同意这种说法。近年来，许多学者认为这种说法难以令人信服。因为在中世纪伊斯兰政教合一的国家中，歌唱者很难有站在君王面前的殊荣，更不要说站在台阶或高台之上。

2．规则、法律、模式、公式说

有学者认为，阿拉伯语中的“木卡姆”一词和希腊语中的“努木真”一词具有相同含义，即“规则”或“法律”。在现代

维吾尔语中，“木卡姆”一词也有同样的意思。例如，人们可以说：“请按照木卡姆办事！”引用到音乐领域，这个词又转义为“模式”或“公式”。

3. 乐音、音位、音阶、调式说

即认为在古阿拉伯语中，“木卡姆”一词意为“声音”，后来指古代乌特[1]琴手用左手在指板上所按的不同指位。因为乐手左手指位的不同可以奏出不同的乐音，从而构成不同的音阶和调式，由此“木卡姆”一词便有了调式的含义。1976年版《苏联大百科全书·音乐卷》取此说。《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》也认为“阿拉伯音乐的曲调以四音列为基础。各种不等的音程构成了多种类型的四音列，两个以上的四音列可以组成一种调式。在阿拉伯音乐中有100多种这样的调式，它们被称之为‘玛卡姆’”。

4. 曲调说

在维吾尔语中，“木卡姆”一词具有“曲调”的含义。如“库纳木卡姆”（“库纳”意为古老的）一词可意译为“老腔老调”。

5. 旋律类型说

萨克斯、奈特尔、亚尔吉等音乐学家认为“木卡姆”是指“以特定的音阶、特定的音程、特定的曲式结构、频繁反复的基本动机为特征的旋律类型”，“旋律骨架和旋律模式”或者是“调式旋律类型”。

6. 特定时空组合及“特殊作曲手法”说

阿拉伯音乐学家哈比卜·哈桑·托马认为：“只有在这种特

---

① 乌特（ud或oud）：流传于西亚、中亚、北非等阿拉伯地区的木制半梨形短颈拨弦乐器。常用于独奏或为歌唱伴奏。在许多国家均有其变体，如中国的“曲项琵琶”和欧洲文艺复兴时期盛行的琉特琴。

定情形下才保存了木卡姆现象最本质的特征，即一种节奏—时间的组合以及一种必须的和确定的声调——空间方面的组合。”所谓的“特殊作曲手法”是指：“首先选择一个调式，以其为基础产生旋律，然后以不同节拍与节奏型组织成各个阶段，从而形成乐曲。这种作曲手法被称为调式—节奏作曲法。”

7. 音乐体裁、套曲、大曲、乐种说

万桐书先生在《音乐百科词典》“木卡姆”词条中说：“11世纪至14世纪，在中亚一些民族先后出现了按木卡姆调式体系构成的大型音乐作品，给木卡姆除调式实体外增加了音乐体裁的含义。”

也有学者认为“木卡姆”一词由“麦嘎麦”衍变而来。“麦嘎麦”原意指公元10世纪阿拉伯文坛兴起的一种文学体裁，这类讲述戏剧性故事的押韵散文可以填在音乐中叙唱。这些音乐由单独的小曲汇集成套曲后也被称作“麦嘎麦”，后衍变为“木卡姆”。《苏联大百科全书·音乐卷》也把木卡姆解释为“一种声乐、器乐套曲”。

在1960年出版的《十二木卡姆》中，称其是“一种包罗有古典叙诵歌调、叙事组歌、舞蹈组歌和乐曲多种体裁内容的大组曲”，简称“大曲”，其思维包含着“流传在我国新疆南部各维吾尔族聚居区的“十二木卡姆”的结构与我国古代‘大曲’（含以‘龟兹乐’为代表的‘西域大曲’）相仿”这样一种思考。据万桐书先生研究，在新疆南部的喀什等地区，有不少民间木卡姆艺人认为“木卡姆”指的就是“琼乃额曼”，而这一词汇的汉语意译即是“大（琼）曲（乃额曼）”。

20世纪50年代以来，我国的民族民间音乐被分为“民间歌曲”、“民间器乐曲”、“民间歌舞曲”、“说唱音乐”和“戏曲音乐”五大类。“十二木卡姆”容叙咏歌、叙事歌、器乐曲、歌舞曲于一体，很难被纳入“五大类”之中的任何一类，于是有学者在20世纪60年代提出“木卡姆”是一种独特的“乐种”。

8. 散板说

维吾尔族民间艺人习惯于此说。他们习惯地将“木卡姆”对应成“散板乐曲”，你若请他们唱一段“木卡姆”，他们必然会给你唱一段节奏自由、气息悠长的散板乐曲。《中国音乐词典》也将木卡姆称作“感情深沉的散板序唱，节奏自由，句子长短不一”。

9. 即兴演唱（奏）方法说

伊德尔松最早研究木卡姆时就提出了这个观点。匈牙利音乐学家萨波其·本采在其所著《旋律史》一书中附有一篇名曰《民间音乐和艺术音乐中的“马卡姆”原则：类型及其变体》的专论。文中说：“马卡姆就是为演奏者的艺术设置规范的有关传统、规律和风格的总和。演奏者的即兴演奏，或表演出来的旋律形态意味着在社会风格规范下个性的发挥。”“这种艺术的精髓在于能在约束与自由、固定样板与即兴演奏、集体与个人、长期传统与当前创造之间取得平衡。”“凡是民间旋律的形成和创造都使用木卡姆，即变体形式。”“安排停当的只是一般和基本姿态，其他就通过演奏去自由处理，是演奏把意义和活力融化在旋律之中。”对存在于各国家、地区、民族中的“木卡姆音乐现象”的初步研究也已经表明，演唱、演奏时的“即兴性”，的确是这种音乐现象所具有的共同特点之一。

不难看出，上述各种不同的说法，有些说的是纵向的即空间方面的组合，涉及乐音、音阶、调式、旋律型等方面的“纵向模式”；也有些说的是横向的即时间方面的组合，涉及结构、节拍、节奏型等方面的“横向模式”。而恰恰是这一“纵”一“横”相结合，才充分体现了“木卡姆音乐现象”所具有的独特性和共同点。

关于木卡姆的即兴演唱、演奏说，值得我们加以特别的注意。长期以来，我们在“工业革命”浪潮的影响下，养成了把“规范”、“统一”视为唯一标准的思维定式。经过所谓的“科学

的”、“学堂教学”的“音乐家”们，习惯严格地按照曲谱唱、奏，而把那种沿袭千百年的“口传心授”传承方法视为“不科学”、“不规范”，对于不同的艺人或同一位艺人在不同时间、不同空间场合根据自己的不同感受和表演需求所作出的即兴变奏，一概地予以排斥，从而限制甚至完全摒弃了“二度”功能，将一个鲜活的音乐活体阉割成了一具僵死的、毫无生气的复制品。伊德尔松、萨波其·本采等学者提出的“马卡姆原则”恰恰是对于上述陈旧观念的挑战，从而使我们看到了“木卡姆音乐现象”在全球音乐文化乃至世界音乐发展史上所据有的重要位置及特殊意义。

对于“木卡姆”这一词汇之所以有如此众多的解释，我认为其原因有二：一是各民族、各地区的“木卡姆音乐现象”有所不同；二是“木卡姆”一词在广阔的时空领域中有过多次转义。由此，各国家、各地区、各民族的音乐学家们可以根据当地“木卡姆音乐现象”的实际对“木卡姆”这一词汇作出不同的诠释。而对于以“十二木卡姆”为代表的维吾尔木卡姆来说，我们的解释是：“具有调式和旋律类型意义的，以节拍和节奏型的变化为主要发展手法的，容叙咏歌、叙事歌、器乐曲、歌舞曲于一体的大型古典套曲。”①

对于“木卡姆”的语源及含义，中央民族大学的关也维教授提出了与众不同的观点。他在《木卡姆的形态及其发展——兼论维吾尔各种木卡姆》② 中写道：“公元前二世纪时摩诃兜勒流传在新疆东部天山以南地区。”“‘摩诃兜勒’应译为大套的歌曲，或简译为大曲。”“实是一种古时流行在天山以南楼兰、姑师一带的大型

---

① 关于“木卡姆”的释名，请参看杜亚雄《木卡姆的词义及其演变》（载《中国音乐》1987 年第 1 期）、金经言《关于国外研究木卡姆的一些信息》（载《音乐研究》2001 年第 1 期）、万桐书《木卡姆概念》（载《中国音乐学》1993 年第 4 期）、张伯瑜《〈木卡姆〉音乐的传承与地域特征》（载《新疆艺术学院学报》2001 年第 1 期）、周菁葆《木卡姆探微》（载《新疆艺术》1981 年第 1 期）等文章。

② 见《新疆艺术》编辑部编：《丝绸之路乐舞艺术》，新疆人民出版社，1985 年，乌鲁木齐版。

乐曲。”“按《晋书》所记，张骞从西域带回鼓吹乐器胡角，从而得到摩诃兜勒曲。”“既然汉乐府著名乐师李延年，因袭摩诃兜勒原曲，改编创作出二十八首（或二十八段）军乐，可以见‘摩诃兜勒一首’并非是很简短的音乐，而是属于成套的鼓吹乐曲，即鼓吹套曲。”“古时的鼓吹乐曲，多是由民歌或歌舞曲改编而成的。因此，当时的摩诃兜勒作为一种民间套曲，很可能还是以民歌或歌舞曲所组成的。”“‘木卡姆’之名，最早见诸历史文献记载的，当属公元四世纪前后，用龟兹文记述的《阿拉纳米的故事》。它叙述被国王驱逐的维都萨卡·鲁德拉姆喀，把他五位很熟悉木卡姆音乐的徒弟，送到国王阿拉纳米处，作为给王子乌塔拉的礼物以乞求国王宽恕对他的惩罚。”“‘木卡姆’的龟兹原语是 Maka－ykne（亦可拼写为 Maka－yakne）。其中 Maka 读音近似于维吾尔语 Mak，而 ykne 近似 ukam。两者联读，其发音接近于维吾尔语 Mak’kam，汉语音译相当于“玛卡姆”。在龟兹语中，Maka 是大的、大量的、多数的意思，ykne 一词则指曲调、乐曲而言。因此，玛卡姆也是‘大曲’之意。”“龟兹地区最早出现木卡姆的论点，可从汉文史藉中得到证实。”“《唐六典·协律郎》条中记载：‘龟兹、疏勒、高昌等地，皆有大曲’。”[①] “木卡姆最初传入汉族地区时，未见有适当译名，史称为龟兹乐。至唐，始采用意译名称‘大曲’。当时新疆地区的龟兹、疏勒、高昌等地，已广泛使用木卡姆这种艺术形式。”

关先生此文一发表，真可谓“一石击起千层浪”，其余波至今未泯。二十多年来，附和追随者、引为佐证者有之，提出质疑、反驳探讨者亦有之。反驳者的主要论点有：

（1）《晋书》所载史料的可信性问题。张骞是汉代名臣，张骞通西域是汉初大事，在《史记》、《汉书》中均有详实记载。为

① 正确的记载为：“燕乐，西凉，龟兹，疏勒，安国，天竺，高昌，大曲各三十日。”这条史料说的是宫廷太常寺在藉乐人对每一种大曲学习的具体时间。

何其中均未记到他“从西域带回摩诃兜勒”之事？尤其是司马迁出生相近于张骞通西域的年代，他在《史记》中为张骞立了专传，一向著文严谨、全面的太史公为何也未提及有关摩诃兜勒之事？《晋书》撰写于唐初，其时离张骞通西域已有700多年，反而出现了所谓“张骞通西域带回摩诃兜勒”的记载，不免使人质疑此为唐代文人的托伪之举。

（2）关于“摩诃兜勒”一词的解释近年来诸说纷云：有如关先生认为“摩诃”意为大，“兜勒”意为曲者；也有如周菁葆认为“摩诃”为国名，即大夏（今阿富汗的巴克托里亚），“摩诃兜勒”指“大夏国的音乐”者；更有学者认为“摩诃兜勒”是一部可以吟唱的史书……不一而足。

（3）关先生所述《阿拉纳米的故事》，是一部以古代龟兹文撰成的典藉，基于当代中国鲜有通晓龟兹文的学者，使我们难以对关先生的解释做出正确与否的判断。

（4）按关先生所言，“木卡姆”一词在公元4世纪前龟兹已经通用，为何自南北朝经隋、唐及宋，有关西域和音乐的史料中都未见到这个词汇？苏祇婆、白智通、白明达都是从龟兹来到中原的乐坛高手，苏祇婆的父亲在龟兹还被尊称为“知音”，更该是具有极高音乐造诣及理论水平的乐师。在他们的言语中，为何也只字未透露过有关“木卡姆”这一词汇的信息呢？《隋书·乐志》中清楚地记载了苏祇婆带来的龟兹乐调的名称和理论，也都与“木卡姆”一词丝毫无涉。直至元代，才在有关“回回曲”的记载中出现了“马哈木当当”一词。此时已是公元14世纪，恰好与巴格达宫廷乐师、阿塞拜疆人萨菲丁·艾尔玛威用“木卡姆”一词称呼音乐套曲的时代相距不远，这不应被看作只是偶然的巧合。

笔者认为，虽然不能否定维吾尔木卡姆艺术与以“龟兹乐”为代表的“西域大曲”之间存在着一定程度的传承关系，但也不能在两者之间简单、轻易地划等号。根据目前所掌握的资料，说

"摩诃兜勒"是"木卡姆的原始形态"、"'木卡姆'之名最早见诸于龟兹文文献记载"都是缺乏实据，令人难以信服的。

第二节　木卡姆音乐现象在世界范围内的分布

迄今为止，多数学者认为存在木卡姆音乐现象的国家或地区有19个之多。除了"木卡姆"这一词汇之外，各国家、地区、民族对这种音乐现象还有其它不同的称谓：

表01—01　"木卡姆音乐现象"分布概况及其称谓①

区域	国家或地区	对"木卡姆音乐现象"的称谓
中亚	中国新疆	木卡姆
	乌兹别克斯坦	沙士木卡姆（意为"六部木卡姆"）
	塔吉克斯坦	（同上）
	吐库曼斯坦	玛卡姆
	阿塞拜疆	（同上）
南亚	印度	拉格
	巴基斯坦	（同上）
	克什米尔	卡拉姆
西亚	伊朗	达斯坦尕赫
	叙利亚	穆莎瓦赫
	阿富汗	玛卡姆
	土耳其	（同上）
	伊拉克	（同上）
北非	埃及	多尔
	毛里塔尼亚	玛卡姆
	利比亚	努白
	突尼斯	（同上）
	阿尔及利亚	（同上）
	摩洛哥	（同上）

① 参看张伯瑜《〈木卡姆〉音乐的传承与地域特征》、周菁葆《丝绸之路的音乐文化》（新疆人民出版社，1987年，乌鲁木齐版）、萨米·哈菲兹《阿拉伯音乐史》（王瑞琴译，人民音乐出版社，1980年，北京版）、杜亚雄《北非的木卡姆》（载《新疆艺术》1987年第2期）、简其华、王曾婉《伊拉克木卡姆及塔吉克莎什木卡姆》（载《新疆艺术》1984年第3期）等文献。

2004年1月4日至11日在福州和泉州举行的国际传统音乐学会（ICTM）第37届世界年会上，奥地利籍阿尔巴尼亚音乐学家艾合买提江·阿尔迪安（Ahmedaja Ardian）发表了题为《阿尔巴尼亚传统音乐的乐器及音乐体系》的论文。文中提到在阿尔巴尼亚北方存在着“木卡姆”（magam）音乐，引起了笔者的极大关注。因为如果此说成立，存在“木卡姆音乐现象”的国家和地区不仅扩大到了20个，其分布地域还从亚、非两大洲扩大到了欧洲！

当我们打开世界地图，就会看到上列各个存在“木卡姆音乐现象”的国家、地区是相互毗邻的。它们位于亚、非、欧三大洲的中介地带，处于北纬20度至40度、东经95度至西经15度这个范围之内，和古代沟通东西方陆上交通的大动脉——“绿洲丝绸之路”的轨迹大致吻合。

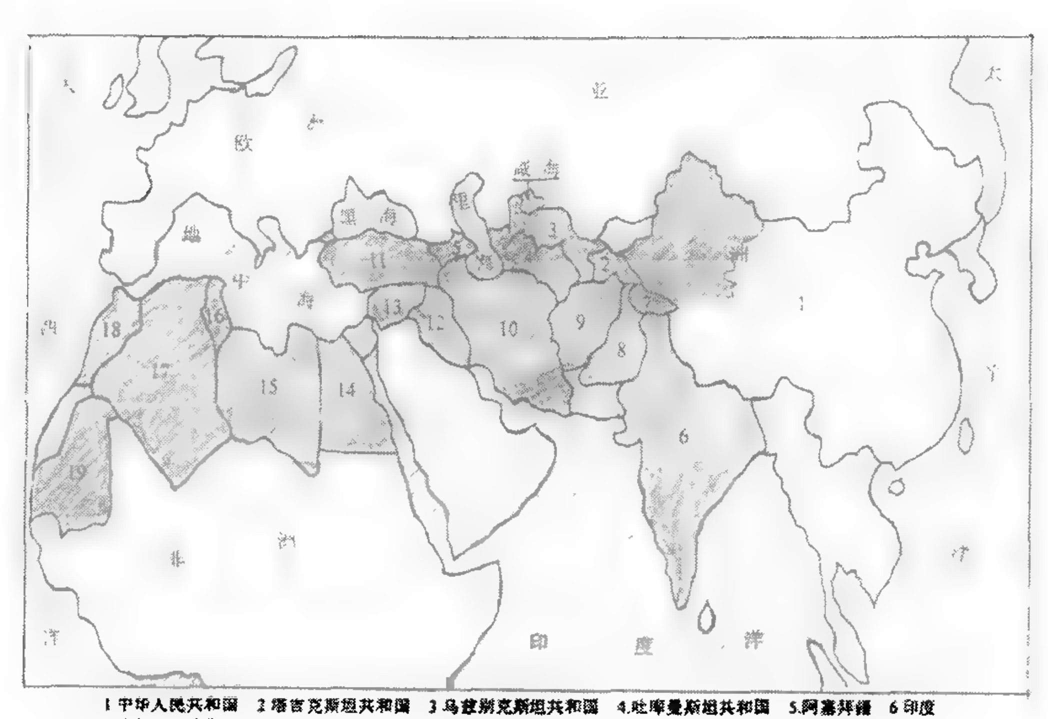


示意图01—01 “木卡姆音乐现象”在全球分布情况示意图

习　题：

一、思考题：

对于“木卡姆”一词，有哪些不同的解释？

二、名词解释：

1. 乌特
2. “木卡姆”一词的“散板说”
3. “马卡姆”原则

第二章　木卡姆音乐现象的绿洲文化背景

第一节　绿洲文化的自然和社会背景

如果我们稍加注意，就会发现“木卡姆音乐现象”恰恰分布在连接亚、非、欧三大洲的“链状绿洲带”上，又扼守着连接东西方陆上交通大动脉的枢纽地段。

所谓的“链状绿洲带”，是由镶嵌在崇山峻岭和戈壁沙漠之间的一块块既相隔又相通、大小不一的绿洲连接而成的。从我国的新疆到地中海、大西洋沿岸，天山山脉、昆仑山脉、兴都库什山脉、厄尔布尔士山脉、库尔德山脉、托罗斯山脉、扎格罗斯山脉、高加索山脉、阿特拉斯山脉构成了这一地区的框架，崇山峻岭延伸或包绕、挟持成帕米尔、阿富汗、伊朗、阿拉伯、安纳托里亚、于斯蒂尔特、大吉勒夫、维德扬、阿哈加尔等高原和塔里木、费尔干纳等盆地。这些高原和盆地的地表大部分被沙漠和沙砾（戈壁）所盘踞，撒哈拉大沙漠、阿拉伯沙漠、卡拉库木沙漠、克孜尔库木沙漠、塔克拉玛干沙漠、印度大沙漠、希贾拉沙漠、叙利亚沙漠、利比亚沙漠、瓦兰沙漠、舍什沙漠等是其中的著名者。只有在汇聚雪峰融水和山泉水而成的塔里木河、阿姆河、锡尔河、印度河、卡伦河、底格里斯河、幼发拉底河及由此两者汇成的阿拉伯河、尼罗河、穆拉特河、赛内加尔河等河流两岸的冲积平原和咸海、里海、黑海、阿拉伯海、红海、地中海沿

岸的狭窄平原上能见到绿色和生命。

这里的气候属温带内陆性气候或热带沙漠性气候，以干旱少雨、风沙弥漫、日照焦烈、日温差较大为主要特点。以我国新疆南部为例，且末、若羌一带年平均降雨量仅 10 毫米多，峪谷、山口的最大风力达 12 级以上，日温差可达 11℃到 16℃。恶劣的自然条件使这里地广人稀，满目苍凉。历代旅行家在这里遭遇的艰辛跃然于他们的笔下：

> 沙则流漫，聚则随风，人行无迹，遂多迷路。四远茫茫，莫知所指，是以往来者聚遗骇以记。乏水草，多热风。风起则人畜惛谜，因以成病。
>
> ——唐玄奘《大唐西域记》①

> 莽莽兮无人，浩浩兮无垠，寥廓萧萧不知延袤几千里，行人过此恻恻生悲辛。无秋无夏无三春，无飞无走并无介与鳞，无草无木亦无水与薪。凝睇何所见，但见沙中细石扁且璘。抬眼何所见，但见天山雪积高嶙峋。
>
> ——（清）李宣《瀚海歌》②

但是，在汇聚雪峰融水和泉水而成的河、湖沿岸，在雪水和泉水能及的山麓台地，却分布着一块块绿色的生命岛屿，这便是生活在这个地区的子民们世世代代繁衍生息的摇篮。

对于农耕，可以用一句维吾尔人常说的话来概括："有水就有树，有树就有人。"潺潺的流水浇灌出绿树与浓荫，人们在雪水、泉水的滋润下，又用自己辛劳的双手筑起了一道粮棉丰饶、瓜果飘香的绿洲风景。我国著名历史学家张广达先生说："靠高

---

① 《大唐西域记》第 103 页，瞿萨旦那国·大流沙以东行程。

② 载《历代西域诗抄》第 170 页。

山融雪形成河流来滋润灌溉的绿洲，是广阔的沙漠中的绿色生命岛屿，这些岛屿的存在打破了流沙世界的‘生物真空’。较大面积的或土地肥沃的绿洲上发展起来农业或半农半牧经济，居民聚集点形成权力中心或城邦国家，创造了富有特色的文化。”① 绿洲人凭着自己坚韧不拔的顽强意志，吃苦耐劳的斗争精神，苦中作乐的豁达胸怀，互助友爱的传统作风，在艰苦环境的包围之中深深扎下根来，创造了古代埃及、古代巴比仑、古代印度、古代波斯、古代塔里木等一个个文明。还通过社会生产实践取得了使用铁器，驯养羊、马，栽培大、小麦以及人工灌溉等一项项巨大成就，并孕育了世界三大宗教：佛教、基督教和伊斯兰教。

一边是黄沙，一边是绿浪；一边是沙漠，一边是绿洲；一边是悲凉，一边是欢乐；一边是死亡，一边是生命！如维吾尔民谚所言：“只有穿过戈壁才能到达绿洲”。当离开了绿色的怀抱之后，绿洲人就要饱受烈日炙烤、风沙袭击、饥渴煎熬之苦，使得他们对生命的悲剧意识和孤寂的痛苦有了更为切肤的体验。严酷的自然生态环境形成了绿洲人苦中作乐的精神，好客乐施的习惯和不悲死、不乐生的人生思维，也造就了他们心胸开阔、爱说爱笑、能歌善舞的传统性格特征。歌声是他们驱散心中愁云的最有效手段，舞蹈是他们解除肢体疲惫的最便捷的途径。生也是歌，死也是歌；笑也是歌，哭也是歌。绿洲人的“生存机制”为他们的一生和音乐结下了不解之缘。这种传统世代相袭，使得绿洲人对音乐具有了特殊的感情和特殊的才能。

史籍记载和考古成果都证实了我们的上述观点：古代埃及、巴比仑、伊朗、印度，乃至塔里木盆地都有着高度发达的音乐文化。在王墓的浮雕和石窟壁画中都出现了许多乐器的形象。这些

---

① 张广达《古代欧亚的内陆交通》，载《第16届国际历史科学大会中国学者论文集》，中华书局，1985年，北京版，第261页。

都表现出了上述生态环境为绿洲文化所打下的胎记，为“木卡姆音乐现象”构成了最初的历史积淀。

绿洲人过着“村落簇居”的生活。聚集、定居为经常举行各种群众性娱乐活动提供了可能。在这些聚会上，单独的、篇幅过短的民间歌曲、民间说唱、民间器乐曲、民间歌舞曲已难以满足人们的需要，于是乐曲连缀体和主题变化体的民歌套曲、民间说唱套曲、民间器乐套曲及民间歌舞套曲应运而生。这种套曲化发展的趋势在各绿洲地区都能见到，这便是“木卡姆音乐现象”的形成缘起。

第二节　“丝绸之路”的影响

人类自始以来就有着相互沟通、交流的需求和欲望，虽然“‘自然’有意在地球上发生大文明的几处地域之间，造了这样一座障壁，隔断了他们在文化方面彼此的交流”[①]，但是，伴随着绿洲农耕而必然发展的“队商经济”却为东西方陆上交通的发达创造了条件。诚如日本学者松田寿男所云：“绿洲是浮现在沙漠中的岛屿，是个可以耕作的土地。但是这里的农耕受到自然的强烈制约：第一，享受不到雨水的恩惠；第二，由于依赖于地下水和河水，所以水量有限；第三，由于水量有限，所以耕地不能无限度扩大。”“因土地狭小，水量、耕地有限，迟早会发生人口和耕地失去平衡的状态，并且资源丰富也谈不上能满足生活提高的需要。也就是说随着历史的发展，绿洲地理上的封闭性便成为障壁。在这里，当地居民依靠与其他绿洲或其他生产地区的交往突破了这个难点。因此，我们应该说克服了沙漠的艰难险阻的队商

---

① 英国著名学者马克·奥里尔·斯坦因（Mark Aurel Stein，1862—1953）语，见作者《斯坦因西域考古记》，第 3 页。

的发展是极其自然的。"[①] 张广达先生也说："在欧亚内陆，人们正是依靠联结各个绿洲的一段段道路，靠从高山峻岭中反复多次筛选出来的可以通行的山口，逐渐确定下来东西往来的交通干线和走向，从而也迫使某些山脉、沙漠加入人类交通网络。因此，提起欧亚内陆的文明会聚线，人们首先应该考虑绿洲在会聚文明中的重大作用。"[②]

被称为"丝绸之路"的东西方人类交通及文明会聚线是一个包括"草原丝路"、"绿洲丝路"、"高原丝路"、"海上丝路"这四个子系统的巨大网络，而以一个个绿洲作为中转驿站的"绿洲丝路"是其中的至关重要者。所以人们往往把"绿洲丝路"直呼为"丝绸之路"。

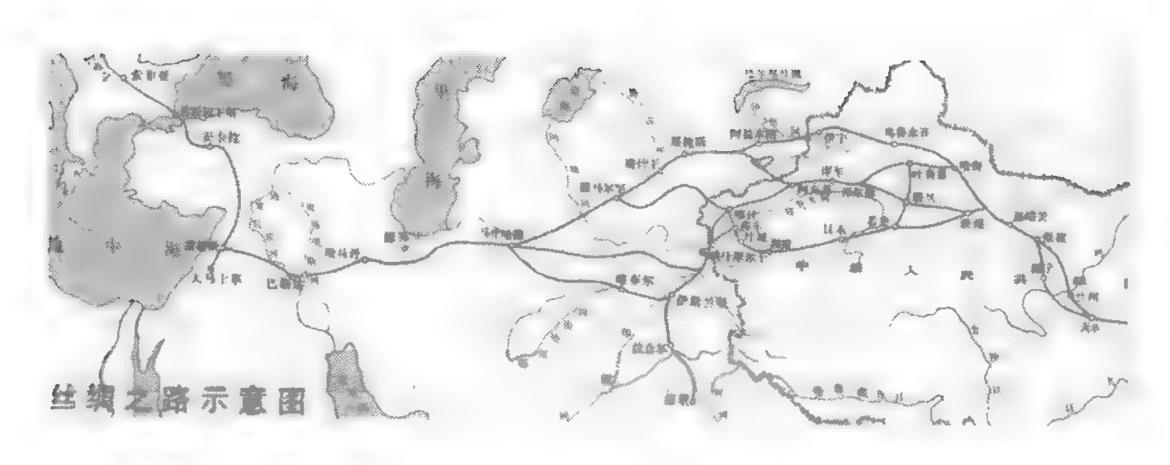


示意图 02—01　绿洲丝路示意图

从图中可以看出，"丝绸之路"从河西进入新疆之后，分成了几道：南道沿塔里木盆地南缘西行，以昆仑山北麓今若羌、且末、和田、叶城、莎车诸绿洲为中转驿站，经塔什库尔干去南亚或中亚、西亚；北道（后称中道）沿塔里木盆地北缘西行，以天

① 松田寿男《古代天山历史地理研究》，第 4 页。

② 张广达《古代欧亚的内陆交通》，载《第 16 届国际历史科学大会中国学者论文集》，第 261 页。

山南麓今库尔勒、库车、阿克苏、喀什诸绿洲为中转驿站，西踰帕米尔去中亚、西亚或南亚，在今阿克苏还可直接北向翻冰达坂[①]，沿伊塞克湖（古称热海）西南岸去中亚（此道亦称作“热海道”）；新北道抵哈密后沿准噶尔盆地西行，以天山北麓今乌鲁木齐、伊宁诸绿洲为中转驿站，直接去中亚、西亚。南道、中道、新北道在马什哈德（古称木鹿城）会合，西行至哈马丹（古称阿蛮）、巴格达（古称斯宾）等地抵地中海东岸，或去罗马各地，或去北非各国。

“绿洲丝路”的畅通为这里带来了商业的发展和经济的繁荣，也对“木卡姆音乐现象”起到了“催生”的作用。扼要言之，我们可以从下列五个方面来谈“丝绸之路”对当地音乐的影响：

（1）“丝绸之路”畅通之后，作为中转驿站的各绿洲自然也成为中转市场，商业、经济迅速繁荣发达，渐次形成集镇、城市乃至城邦国的首府，政治、经济、文化中心的地位为音乐文化的发达创造了条件。

（2）聚集在各城邦宫廷、富宅、名刹的王公、巨贾、高僧为了迎来送往礼仪的需要，将一些民间艺人召进宫里、宅内、刹中，这些乐师、舞娘们则由业余而专业，由自娱而他娱，艺术才华必将得到充分的发挥，乐舞技艺必将得到大幅度提高，当地的民间音乐也得到了搜集、整理、规范、提高的机遇。

（3）“丝绸之路”犹如人体供给营养的大动脉，既促进了各绿洲之间的文化交流，又为“链状绿洲带”带来了东方中国、南方印度、西方希腊、罗马、北方草原的影响。人类各不同地区的古代文明在这里碰撞、交融，促进了绿洲音乐的升华。

（4）各商业集市中手工业的发展，为多种乐器的问世和改良

---

① 达坂：维吾尔语音译，意指坡度较大的山口。冰达坂因海拔较高，冰雪终年不融。

提供了必须的技术力量。

（5）佛教、基督教（包括其中的聂斯托利派——景教）、祆教（拜火教）、摩尼教的传播与丝绸之路息息相关。宗教与音乐历来存在着“互动”的关系：宗教视音乐为宣弘教义的重要手段，各种宗教礼仪又是音乐活动的重要载体，佛教壁画中的天宫伎乐图，基督教礼仪中的圣咏合唱，祆教的“保护圣火、颂唱圣歌”，出土的摩尼教乐舞图为我们提供了音乐艺术和宗教相互促进的生动例证。

世人对伊斯兰教（在中国旧称为“回教”、“清真教”、“天方教”等）和音乐的关系有些误解，因为艾布·伯克尔和欧麦尔·本·哈达卜等哈里发[①]，出于他们倡导俭朴、杜绝奢华的要求，曾一度禁止音乐。但伊斯兰教的创始人穆罕默德本人和奥斯曼、阿里等哈里发以及之后建立的伍麦叶王朝、阿巴斯王朝诸君主对音乐大都采取了鼓励的方针。据《阿拉伯音乐史》载：“有一次艾布·伯克尔到先知那里去，看见他正闭着眼睛养神，他的妻子阿依沙坐在他的身边，两名女奴在前面边打杜弗[②]边歌唱。艾布·伯克尔想把她俩撵出去，先知阻拦了他，说‘艾布·伯克尔，今天是节日（那天是宰牲节）。’从此，音乐和歌唱活动又开始在阿拉伯国家蔓延，尤其在节日里，大小音乐会和歌咏会遍及城乡。”[③] 著名音乐家法拉比（公元 10 世纪）、卡乃迪（公元 11 世纪）、依本·西纳（公元 11 世纪）、苏菲丁·艾尔玛威（公元 13 世纪）都曾活动在政教合一的阿拉伯汗国宫廷，得到过诸位哈里发的支持和恩宠。在法拉比和依本·西纳所归纳的调式理论的基础上，供职于阿巴斯王朝宫廷的苏菲丁·艾尔玛威第一次用

---

① 哈里发：中世纪伊斯兰王国统治者。

② 杜弗：现音译为“达普”，意译为“手鼓”。

③ 见《阿拉伯音乐史》第 17 页。

"木卡姆"来称呼音乐套曲，这种做法在中亚、西亚、南亚、北非迅速蔓延，"木卡姆音乐现象"于是成为世界音乐史上一道亮丽风景。

综上所述，绿洲人独特的生态环境使他们具有对音乐特殊的情感和杰出的才华；绿洲人的生活方式使得他们的音乐具有向套曲发展的趋势；绿洲人生活地区的有利地理位置使他们得到了发展音乐文化所必须的经济、物质基础和从东、西方音乐中汲取营养、交融荟萃的可能性；宗教的传播和音乐文化的发展形成"互动"；各绿洲城邦国君主和中后期伊斯兰帝国统治者成为发展音乐事业的"恩主"，他们对音乐的倡导，使绿洲音乐文化得到了整理、提高、规范、升华的机会。正是由于这些原因，绿洲音乐文化在人类文明史上几度繁荣，他们的积淀是"木卡姆音乐现象"产生和发展的基础。也就是说，"木卡姆音乐现象"是绿洲文化的典型产物。

习　题：

一、思考题：

1. 为什么说"木卡姆音乐现象"是建立在"绿洲文化背景"之上的？

2. 简述"绿洲丝绸之路"的畅通对"木卡姆音乐现象"的"催生"作用。

二、名词解释：

1. 丝路南道

2. 丝路北道

3. 新北道

第三章　新疆境内各种维吾尔木卡姆的分布

第一节　新疆及维吾尔族概况

1. 新疆概况

新疆维吾尔自治区（以下简称新疆）位于祖国西北边陲，亚欧大陆腹地，地处东经73°31′至96°30′，北纬34°至49°31′之间。面积166.49万平方公里，占全国陆地总面积的六分之一，是中国最大的省（区）。

新疆陆地边境线5600公里，周边与蒙古、俄罗斯、哈萨克斯坦、吉尔吉斯斯坦、塔吉克斯坦、阿富汗、巴基斯坦、印度等八个国家接壤。陆地边境线5600公里，在中外政治、经济、文化交流中占有特殊重要的位置。

据2000年统计，新疆人口为1925万人，有47个民族成分，其中主要的是维吾尔、汉、哈萨克、回、蒙古、柯尔克孜、锡伯、塔吉克、乌孜别克、满、达斡尔、塔塔尔、俄罗斯等13个民族。

对于新疆的地形地貌，可以用“三山夹两盆”来加以概括。即由北向南，阿尔泰山脉、天山山脉、昆仑山脉横向排开，在诸多海拔7000米以上的山峰中，最高者乔戈里峰海拔8611米，为世界第二高峰。三道山脉分隔出准噶尔盆地和塔里木盆地，盆地的中心分别为中国第二大沙漠古尔班通古特沙漠和中国第一、世界第二大沙漠塔克拉玛干沙漠。人们习惯地把天山以北的地区称作北部新

疆，天山以南的地区称作南部新疆，夹在天山和库尔鲁克山之间的吐鲁番—哈密盆地称作东部新疆。吐鲁番盆地的最低点为艾丁湖，其海拔低于海平面154.47米，与乔戈里峰形成约8700多米的高差。

由于远离海洋，四周又有高山环绕，新疆的气候为典型的大陆性气候，大致以天山为界，北部新疆为温带大陆性干旱半干旱气候，南部新疆为暖温带大陆性干旱气候。由于四周有高山环绕，除准噶尔盆地和阿尔泰山西南迎风坡可受到大西洋及北冰洋湿润气流的微弱影响外，海洋的气流皆无法到达，形成了典型的降雨量稀少，年温差、日温差极大的大陆性气候。年平均气温北部新疆为 -4—9℃，南部新疆为7—14℃；极端最低气温 -49.8℃（1969年1月26日，富蕴），极端最高气温47.6℃（1956年7月24日，吐鲁番）。全区年平均降雨量约150mm，北部新疆较多，南部、东部新疆很少，且末、若羌一带仅10mm多。新疆年日照时数达2550~3500小时，吐鲁番盆地更高达5000小时以上，强烈的日照更增加了干旱的程度。

高山冰川积雪消融成为新疆主要的水资源，冰川水、雪水和山泉汇成了叶尔羌河、喀什噶尔河、阿克苏河、和田河以及由此四者汇合而成的塔里木河、开都河、额尔齐斯河、伊犁河等季节性河流。其中除额尔齐斯河汇入鄂毕河最终注入北冰洋之外，大都为内陆河。其下游又多潴为湖泊，著名者有博斯腾湖、艾比湖、乌伦古湖等。

由于生态环境和生存依托的不同，新疆自古以来就并存着三种不同文化，即以绿洲农耕为主要生产方式，过村落定居生活的绿洲文化；以草原牧猎为主要生产方式，过逐水草而居的帐幕生活的草原文化以及以半农半牧为主要生产方式，过半定居、半游牧生活的高原文化。在当代新疆，绿洲文化以维吾尔族为代表；草原文化以哈萨克、蒙古、柯尔克孜族为代表；高原文化以塔吉克族为代表。

2. 维吾尔族概况

在古代历史上，曾有许多部落、民族在新疆定居，如汉代的

塞人、月氏人、乌孙人、羌人、匈奴人和汉人；魏晋南北朝的柔然人、高车（亦称敕勒、铁勒）人、嚈哒人、吐谷浑人；隋唐时期的突厥人、吐蕃人等。公元840年，作为铁勒诸部之一的回鹘人大批从漠北（蒙古高原大沙漠以北地区）西迁来疆，与塔里木盆地周围地区的原有居民相互融合。之后，又进一步融合了部分来到新疆的契丹人、蒙古人，逐渐形成了当代维吾尔族。据2001年统计，新疆境内有维吾尔族825.67万人，主要聚居在南部新疆塔里木盆地四缘各绿洲，北部新疆的伊犁谷地，东部新疆的吐鲁番—哈密盆地及全疆各大、中、小城镇。

维吾尔族语言为粘着语型，属阿尔泰语系突厥语族，使用以阿拉伯文转写的现代维吾尔文。绝大多数维吾尔人信仰伊斯兰教，其中大部分信奉逊尼派的教法学派之一哈乃斐派，也有相当一部分信仰神秘主义派别——苏非派。

第二节　维吾尔木卡姆的分布及“十二木卡姆”

维吾尔族传统音乐丰富多彩，大致可以分为民间音乐、古典音乐和宗教音乐三大类。其中的古典音乐主要指以“十二木卡姆”为代表的、广泛流传于新疆维吾尔聚居区的各类木卡姆。

“十二木卡姆”是维吾尔木卡姆的主体和代表。萨它尔琴奏出的如泣如诉的旋律，老艺人那略带沙哑的古老而苍劲、优美而悲凉的歌唱，把我们带进了大漠深处。《十二木卡姆》如一杯杯美酒，令我们如醉如痴，“十二木卡姆”是一幅幅画卷，使我们看到了维吾尔人饱经沧桑的历史和绚丽多彩的生活。

“十二木卡姆”由十二套大型套曲即“拉克木卡姆”、“且比巴亚特木卡姆”、“斯孕木卡姆”、“恰哈尔孕木卡姆”、“潘吉孕木卡姆”、“乌孜哈勒木卡姆”、“艾介姆木卡姆”、“乌夏克木卡姆”、

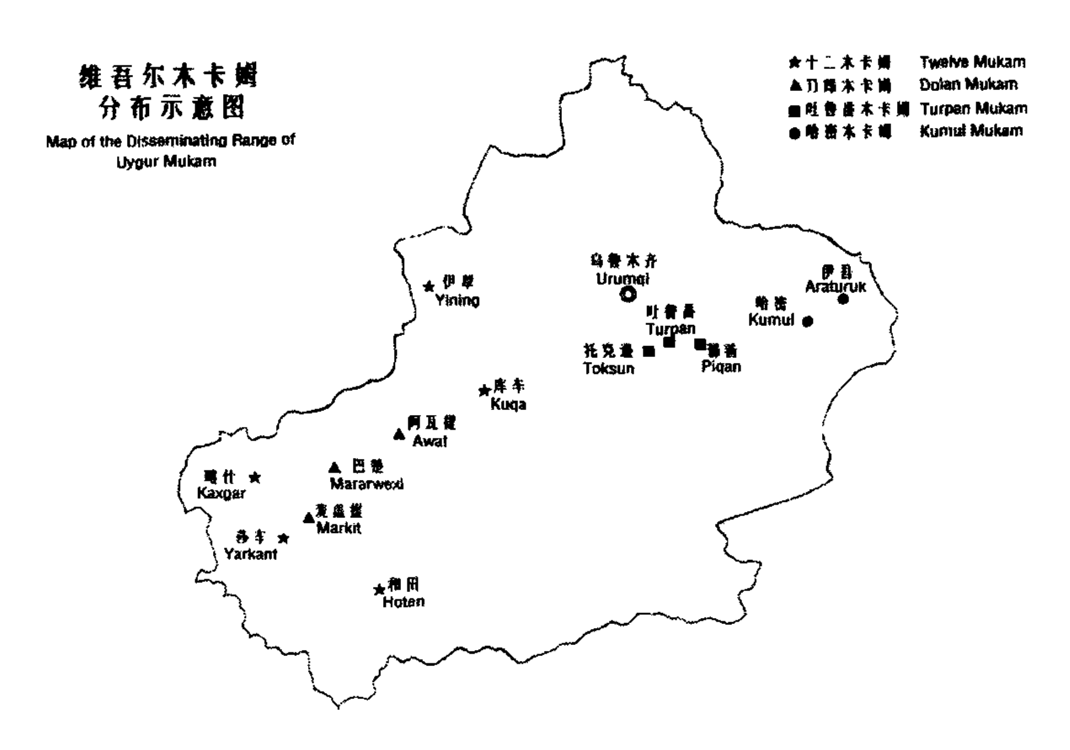


示意图 03—01 维吾尔木卡姆分布示意图

“巴雅特木卡姆”、“纳瓦木卡姆”、“木夏吾莱克木卡姆”、“依拉克木卡姆”组成。其中每一套又都包括“琼乃额曼”（意为大曲，“板式变化体”系列叙咏歌曲、歌舞曲）、“达斯坦”（系列叙事歌曲、器乐曲）、“麦西热甫”（系列歌舞曲）等三部分。每一套含乐曲20至30首，十二套共含乐曲300余首，全部演唱约需20多个小时。

上列“十二木卡姆”中每一套木卡姆的名称大都源自波斯、阿拉伯。对于它们的含义，除“斯尕”、“恰哈尔尕”、“潘吉尕”明确地是波斯语，分别意为“第三（套）”、“第四（套）”、“第五（套）”之外，学术界尚未形成统一的看法。有学者认为，“拉克”意为“纯”、“专有”，在波斯语中表示脉搏、动脉；也有学者认为，“拉克”由“然哥”一词演绎而来，含有“纯洁”、“自然”之意。“乌孜哈勒”意为“（自己的）境况、处境、悲哀、痛楚、悲恸”；可也有学者认为这个名词含有“高昂状态之意”。“艾介姆”原“泛指非阿拉伯国家和非阿拉伯人”，可指的是波斯

人还是突厥人，学者们又都各言其是。“乌夏克”意为“情人们、恋人们”，也有学者说这个名词可以引申为“恋曲”。“巴雅特”为“古突厥人部落之一”，也有学者认为这一词汇还含有“上苍”的意思。“纳瓦”意为“声响、声音、(鸟的)鸣叫、鸣啼”。“木夏乌热克”意为“十分刺激”。“且比巴亚特”、“依拉克”可能是部落的名称。①

“十二木卡姆”集维吾尔族传统音乐之大成，是大众文化与精英文化的结晶。“十二木卡姆”中每一套木卡姆的第一大部分——“琼乃额曼”具有“雅乐”的性质，着重表现了维吾尔人的哲学思想和精神追求，主要供上层人士享用；第二大部分——“达斯坦”主要填唱不构成完整情节的叙事长诗的片断，一般由“达斯坦其”(意为“善唱达斯坦者”)在茶馆、餐馆、理发馆等公众场合及以中老年为主体的群众聚会上演唱；第三大部分——“麦西热甫”主要在绿洲上群众的文化聚会和狂欢节上由“乃额曼其”(意为“民间歌乐手”)唱奏，以供群众欢舞自娱自乐，或由被称作“阿希克”(意为“痴迷于真主者”)的流浪汉在街头巷尾单独或结伴吟唱。在南部新疆城乡，只有会演唱全部木卡姆或其中“琼乃额曼”部分的艺人才被称作“木卡姆其”。

“十二木卡姆”主要流传在南部新疆的喀什、和田、阿克苏地区和北部新疆的伊犁地区。

喀什地区包括塔里木盆地西南缘的喀什、莎车、叶城诸绿洲。

喀什古称疏勒，历来是西域重镇。著名的“疏勒乐”及一批

---

① 对“十二木卡姆”名称的解释，请参阅新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会、维吾尔古典文学研究会编《维吾尔十二木卡姆》(中国大百科全书出版社，1999年，北京版）和阿不都秀库尔·穆罕默德依明《论维吾尔古典音乐〈十二木卡姆〉》(刘奉仉译，新疆人民出版社，1986年，乌鲁木齐版)。

原籍此地的裴姓西域音乐家早在南北朝时期就到了中原。唐末，回鹘西迁到葱岭东西的一支与先期到来的葛逻禄、样磨等突厥语部落，粟特、伊兰等印欧语部落一起建立了喀喇汗王朝，喀什曾是这个王朝的双都之一，自此便确立了喀什作为维吾尔文化中心之一的地位。察合台汗国时期，喀什也是重要的政治、经济、文化中心。

莎车地扼丝路要冲，绿洲丝路南道就是由此折向西南，经竭盘陀（今塔什库尔干）西逾葱岭的。汉代时，莎车作为西域大国，也是汉王朝在西域的屯田据点之一。1514 年，东察合台汗国王族赛依德建立了以莎车（当时称叶尔羌）为首都的叶尔羌汗国。长期的战乱得以平息，莎车商贾如鲫，衰败、凋敝的经济和文化都得以复苏。据成书于 1854 年的《乐师史》记载，赛依德和他的儿子——叶尔羌汗国的第二代君主阿不都热西提汗都精通乐律，善弹各种乐器。流传至今的“十二木卡姆”就是在阿不都热西提当政时，经其王妃阿曼尼莎汗和宫廷乐师喀德尔汗的共同努力，在叶尔羌汗国宫廷最终形成的。

和田地区处于塔里木盆地东南缘，由皮山、墨玉、和田、于田等一系列绿洲组成。

和田古称于阗，为西域最早的佛教中心。“于阗乐”和原藉于阗的一批尉迟姓艺术家到达中原的时候也非常早。公元 912 年，统治本地区的尉迟裟跋婆自称“李圣天”，称于阗为唐的属国，同中原唐、宋王朝均保持着密切的关系。11 世纪初，于阗李氏王朝虽为喀喇汗王朝所灭，但和田作为南部新疆重镇之一的位置一直延续至今。

阿克苏地区处在塔里木盆地北缘，阿克苏、库车绿洲是本地区中的至要者。

库车为龟兹故地，汉、唐时期西域的政治、经济、文化、宗教中心之一。张骞通西域后，汉王朝先后派细君公主和解忧公主

远嫁乌孙，以结成联盟，共同与匈奴抗衡。解忧的大女儿弟史嫁与龟兹王绛宾为妻，俩人于汉宣帝元康元年（公元前65年）双双入朝，留且一年，乐汉朝衣服制度，西归时得赐“车骑旗鼓歌吹数十人”而还，为西域的音乐注入了中原的营养。公元648年，唐朝迁安西都护府于龟兹城，并置龟兹、于阗、疏勒、碎叶（今吉尔吉斯斯坦托克玛克）四个军镇。作为绿洲丝路北道最大的城邦和安西都护府的所在地，龟兹的经济、文化更趋鼎盛，“龟兹乐”成为“西域乐舞”的代表，并东传中土风靡朝野。回鹘西迁后所建立的西州回鹘汗国虽然以高昌（今吐鲁番）和北庭（今吉木莎尔）为都，龟兹却仍然是其西陲的重镇。古而有之的“管弦伎乐，特善诸国”[①] 的传统传承至今，库车地区的传统音乐文化仍享有盛誉。

喀什（包括莎车）、和田与库车虽然分别位于塔里木盆地的西南、东南和北隅，但塔里木河及其支流叶尔羌河、和田河、喀什噶尔河却为这些地区之间的交往提供了便利，三个地区的民间艺人之间自古也多有交流。这一个“金三角”地区是“十二木卡姆”萌芽、发展乃至最终形成的摇篮。但是，三地所流传的“十二木卡姆”也有同有异，从而形成了“十二木卡姆”的喀什、和田、库车等地方版本。

伊犁河谷的维吾尔人大都是在公元1762年（清乾隆二十七年）清政府设“总统伊犁等处将军”（简称“伊犁将军”）驻在惠远城之后，从阿克苏、叶尔羌、乌什、和阗、哈密、吐鲁番等地迁来的“屯户”（维吾尔语称“塔来其”）。随着这里成为全新疆的政治中心，伊犁河谷的经济、文化也繁荣发展起来。公元1870年（一说1883年），著名木卡姆大师吐尔地阿洪之父台外库尔阿洪的弟子、喀什著名木卡姆艺人穆罕默德毛拉（艺名卡露香

---

① 见《大唐西域记》第54页“屈支国”条（“屈支”为“龟兹”的异译）。

阿洪）将“十二木卡姆”带到伊犁，并经过与当地维吾尔等各民族传统音乐相互交流、影响而形成了“十二木卡姆”的“伊犁流派”。由于种种原因，流传在伊犁地区的“十二木卡姆”中，每一套只包含的三大部分“木凯迪满”、“达斯坦”和“麦西热甫”，“木凯迪满”之外的“琼乃额曼”部分失佚。在旋律进行、演唱风格、乐器使用等各方面，伊犁版“十二木卡姆”也有自身的特色。

由于社会动荡及经济萧条等诸多原因，“十二木卡姆”在20世纪40年代落到了濒临失传的边缘，只有喀什的吐尔地阿洪、卡斯木阿洪，和田的苏来曼阿洪等几位老艺人能够较为完整地演唱。吐尔地阿洪于1881年5月出生于喀什地区英吉沙县城。其高祖依不拉音阿洪、曾祖阿西木阿洪都是杰出的木卡姆艺术家。其祖父卡吾力阿洪因精湛的卡龙演奏技艺而被人们尊称为“卡吾力阿洪卡龙其”[①]，其父塔外古力阿洪是当时南部新疆最杰出的木卡姆艺人。从12岁开始，吐尔地阿洪一边为父亲的演唱击手鼓伴奏，一边跟着学唱“十二木卡姆”，至16岁时升格为弹布尔演奏者，20岁终于学成出师。从1901年至1938年，吐尔地阿洪走遍了喀什、莎车、和田各地，以演唱木卡姆为生。长期的卖艺生涯使他掌握了萨它尔、弹布尔、都它尔、卡龙、锵（扬琴）、热瓦甫等多种维吾尔族民间乐器，而以萨它尔的演奏最为精湛。1939年，吐尔地阿洪率全家从英吉沙迁至叶城定居，和莎车的艾山弹布尔、叶城的艾依提阿洪锵其以及著名的鼓师毛拉尼亚孜一起结成班社为广大群众表演“十二木卡姆”，各地的艺人们纷纷慕名前来学艺，培养出了胡达拜地阿洪、库尔班尼牙孜等一批徒弟。1950年7月至1951年12月，他首先来到乌鲁木齐，和长子乌修尔阿洪一起参加了“十二木卡姆”和百余首民歌的录音工作。

① 在维吾尔语中，后缀“其”这一词根表示以此道为职业者或精于此道者。

1952 年应邀到莎车文工团担任音乐教员。1954 年初至 1955 年底，吐尔地阿洪父子再次应邀来到乌鲁木齐，用近两年的时间完成了维吾尔大型古典套曲“十二木卡姆”的录音工作，为 20 世纪 50 年代以来继续整理、学唱、研究“十二木卡姆”留下了唯一的珍贵文本。1954 年，吐尔地阿洪被选为新疆维吾尔自治区政协委员，调至喀什，在南疆文工团担任音乐教员。1956 年 9 月 8 日不幸逝世。

吐尔地阿洪为我们留下了十二套木卡姆的近 300 首乐曲，详见下表：

表 03—01　20 世纪 50 年代所录“十二木卡姆”曲目数一览表①

木卡姆名称	“琼乃额曼”部分的曲目数	“达斯坦”部分的曲目数	“麦西热甫”部分的曲目数	合计曲目数
拉克	13(17)	8(10)	2(3)	23(30)
且比巴亚特	12 (15)	8 (8)	3 (5)	23 (28)
斯尕	6 (8)	0 (6)	0 (3)	6 (17)
恰哈尔尕	9 (13)	6 (8)	3 (8)	18 (29)
潘吉尕	14 (20)	6 (10)	5 (5)	25 (35)
乌孜哈勒	16 (6)	6 (10)	7 (6)	29 (22)
艾介姆	6 (12)	8 (8)	3 (3)	17 (23)
乌夏克	14 (15)	6 (10).	3 (7)	23 (32)
巴雅特	10 (6)	6 (8)	3 (3)	19 (17)
纳瓦	12 (13)	6 (8)	2 (3)	20 (24)
木夏吾莱克	17 (19)	8 (8)	6 (9)	31 (36)
依拉克	5 (5)		3 (3)	8 (8)
总计曲目数	134(149)	68 (94)	40 (58)	242 (301)

① 本表中未加括号的数字，来源于音乐出版社、民族出版社 1960 年版《十二木卡姆》，外加括号的数字，来源于艾买提江《关于维吾尔木卡姆及其音乐结构的研究》，载《新疆社联通讯》1989 年第 3 期。

这十二套大曲中每一套的演唱时间大致为1至2小时，十二套共需20多小时。除此之外，最后还有一套称为“阿比倩希曼”（意为“泪水、眼泪”）的总结性大曲，据艾买提江介绍，由15首乐曲构成。

从20世纪70年代后期起，又一次掀起了整理、学唱、录制“十二木卡姆”的高潮。“十二木卡姆”中各部木卡姆的曲目得到了部分的调整和补充。现将1993年、1997年两次出版的《十二木卡姆》中各套木卡姆所含的乐曲数量列表如下：

表03—02　1993年、1997年版维吾尔《十二木卡姆》曲目数量表①

木卡姆名称	“琼乃额曼”曲目数量		“达斯坦”曲目数量		“麦西热甫”曲目数量		合计曲目数量	
	93版	97版	93版	97版	93版	97版	93版	97版
拉克	13	22	10	10	2	2	25	34
且比巴亚特	12	14	8	8	3	3	23	25
斯尕	12	12	6	6	3	3	21	21
恰哈尔尕	11	13	6	6	3	3	20	22
潘吉尕	16	18	10	10	2	2	28	30
乌孜哈勒	13	13	10	10	4	4	27	27
艾介姆	14	13	6	6	3	3	23	22
乌夏克	16	18	8	8	3	3	27	29
巴雅特	11	11	6	6	2	2	19	19
纳瓦	11	11	8	8	3	3	22	22
木夏吾莱克	13	13	8	8	2	2	23	23
依拉克	13	15	6	6	4	4	23	25

① 本表所列1993年版，由新疆木卡姆艺术团演唱（新疆音像出版社出版发行），曲谱由新疆人民出版社出版；1997年版按照中国大百科全书出版社出版的《维吾尔十二木卡姆》曲谱为准。

（续表1）

木卡姆名称	"琼乃额曼"曲目数量		"达斯坦"曲目数量		"麦西热甫"曲目数量		合计曲目数量	
	93版	97版	93版	97版	93版	97版	93版	97版
阿比且希曼								16
依希热提恩格兹		11						11
总　计	155	184	92	92	34	34	281	326

1997年版中尚含"阿比且希曼"乐曲16首，以及相传由阿曼尼莎罕王妃创作的《依希热提恩格兹》（意为"激动人心的乐章"）乐曲11首。

第三节　"刀郎木卡姆"、"吐鲁番木卡姆"和"哈密木卡姆"

除"十二木卡姆"外，在南部新疆和东部新疆各维吾尔聚居区，还分别同时流传着"刀郎木卡姆"、"吐鲁番木卡姆"和"哈密木卡姆"，从而构成了维吾尔木卡姆的多样性。

1. "刀郎木卡姆"

刀郎，亦被音译为"刀朗"、"多郎"、"多朗"、"多浪"、"多兰"、"多伦"、"朵兰"、"都兰"、"隋兰"或"道南"等。大多数学者认为这个词汇是生活在从叶尔羌河和塔里木河两岸直到罗布泊地区的一部分维吾尔人的自称。他们生活的地区也就被称作"刀郎地区"。"刀郎木卡姆"主要流布于喀什地区的莎车县、麦盖提县、巴楚县，阿克苏地区的阿瓦提县。在喀什地区的叶城县、泽普县、岳普湖县，阿克苏地区的沙雅县、库车县，巴音郭楞蒙古族自治州的轮台县、库尔勒市、尉犁县直至吐鲁番、哈密地区，也可看到"刀郎木卡姆"的影响。

对于“刀郎人”的渊源，历来有“土著说”、“多览葛[①]说”、“蒙古说”等不同的观点。[②]经过《刀郎木卡姆生态与形态研究》[③]课题组的深入探研，得出如下结论：

“‘刀郎木卡姆’是维吾尔木卡姆的一个重要组成部分，它与维吾尔‘十二木卡姆’有着千丝万缕的联系。‘刀郎木卡姆’根植于塔里木盆地西北缘叶尔羌河两岸的绿洲文化，也含有一定的漠北牧猎文化的因素，具有着典型的‘多元一体’的特点。对于它的形成与发展，我们可以按照时间的顺序描述为以下几个层次：

第一层——塔里木盆地绿洲文化；

第二层——突厥语族的漠北牧猎文化；

第三层——蒙古语族的漠北牧猎文化。

同样，‘刀郎人’的血缘中也包括古代塔里木土著、突厥语诸民族和蒙古族等诸多的因素。”[④]

“刀郎木卡姆”属于一种歌舞套曲。据民间艺人介绍，原来也有12套，但现在仅能搜集到9套。麦盖提、巴楚、阿瓦提三县间流传的各套“刀郎木卡姆”的名称和顺序有同有异，请看下表：

---

① “多览葛”，高车（铁勒）诸部中的一部，与回鹘人同源。

② 请参看米尔苏里唐《关于多浪维吾尔人》（载《西北民族研究》1988年第1期），新疆维吾尔自治区民族事务委员会编《新疆民族词典》（新疆人民出版社，1995年，乌鲁木齐版，第73页），刘维新主编《西北民族词典》（新疆人民出版社，1998年，乌鲁木齐版），关也维《从音乐学角度试探“多兰”及其音乐》（载《新疆艺术》1988年第5期），胡邦涛《倒喇与多朗》（载《新疆艺术》编辑部编《丝绸之路乐舞文化》，新疆人民出版社，1985年，乌鲁木齐版，第322页），潘志平撰［多兰人］条目（载余太山、陈白华、谢方主编《新疆各族历史文化词典》，新疆人民出版社，1985年，乌鲁木齐版，第150页）。

③ 《刀郎木卡姆生态与形态研究》，全国艺术科学课题，新疆社会科学课题，周吉任课题组组长，其成果已经由中央音乐学院出版社出版。

④ 见周吉《刀郎木卡姆生态与形态研究》，载《刀郎木卡姆生态与形态研究》，中央音乐学院出版社，2004北京版。

表 03—03 麦盖提、巴楚、阿瓦提三县流传的“刀郎木卡姆”一览表

序号	麦盖提县	巴楚县	阿瓦提县
1	孜尔巴亚宛木卡姆(巴希巴亚宛木卡姆)	孜尔巴亚宛木卡姆	巴希巴亚宛木卡姆
2	乌孜哈尔巴亚宛木卡姆	勃姆巴亚宛木卡姆	勃姆巴亚宛木卡姆
3	拉克巴亚宛木卡姆(区尔巴亚宛木卡姆)	乌孜哈尔巴亚宛木卡姆	丝姆巴亚宛木卡姆
4	木夏吾莱克巴亚宛木卡姆(奥坦巴亚宛木卡姆)	木夏吾莱克巴亚宛木卡姆	巴亚宛木卡姆(埃尔扎尔巴亚宛木卡姆)
5	勃姆巴亚宛木卡姆	埃尔扎尔巴亚宛木卡姆(埃尔孜阿尔巴亚宛木卡姆)	木哈尔巴亚宛木卡姆
6	朱拉木卡姆	朱拉木卡姆	沙木克巴亚宛木卡姆
7	丝姆巴亚宛木卡姆	胡代克巴亚宛木卡姆	朱拉木卡姆
8	胡代克巴亚宛木卡姆	丝姆巴亚宛木卡姆	区尔巴亚宛木卡姆
9	都尕买特巴亚宛木卡姆	纳瓦木卡姆	都尕买特巴亚宛木卡姆
10	(巴亚宛木卡姆)	区尔巴亚宛木卡姆(区尔比叶克木卡姆)	
11	(巴雅特木卡姆)	都尕买特巴亚宛木卡姆	
12	(恰哈尔尕木卡姆)	康拜尔汗巴亚宛木卡姆	

上表根据《〈刀郎木卡姆〉的生态与形态研究》课题组田野调查结果而列，与以前一些学者的论述稍有区别。麦盖提县艺人们所提供的最后 3 套木卡姆现在已经散佚，巴楚县的艺人们虽然演唱了 12 套木卡姆，但后 2 套的结构很不完整，第 10 套的曲调除散板序唱外也和第 7 套完全相同，所以实际存在的也只有 9 套。

经过音响和曲谱的比较，可以看出三县在各套“刀郎木卡姆”的名称方面存在着不少“同名异实”和“同实异名”现象。如各县录制的第一套木卡姆的音响基本相同，名称却不同；麦盖提、巴楚的都称作“乌孜哈尔巴亚宛木卡姆”的，在阿瓦提却称作“巴亚宛木卡姆”或“埃尔扎尔巴亚宛木卡姆”；在麦盖提称作“拉克巴亚宛木卡姆”（“区尔巴亚宛木卡姆”）的，和在巴楚

称作“埃尔扎尔巴亚宛木卡姆”、在阿瓦提称作“木哈尔巴亚宛木卡姆”的很接近；在麦盖提、巴楚称作“木夏吾莱克巴亚宛木卡姆”（亦称“奥坦巴亚宛木卡姆”）的，和在阿瓦提称作“沙木克巴亚宛木卡姆”的曲调基本相同。

大部分“刀郎木卡姆”的名称中都含有“巴亚宛”一词。“巴亚宛”意为“荒漠”，生活在绿洲上的刀郎人经常要涉足荒漠，但用这个词汇称谓木卡姆的来由我们尚不清楚。“区尔”和“巴亚宛”词意相近，两者相叠，更显荒凉。“巴希”意为“开头的那一套”。“孜尔”意为“高音”，“勃姆”意为“低音”，“丝姆”意为“钢丝弦”，以此三者来作为木卡姆的名称，可能蕴含着“从高音（或低音，或刀郎热瓦甫上的钢丝弦）弹起”的意思。“木哈尔”一词即“蒙兀尔”（“蒙古”）这一民族名称的不同音译，这一套木卡姆的名称说明了刀郎人与蒙古人的亲密关系。“奥坦”意为“旅店”或“驿站”，这个词汇当然和古代丝路中转驿站的绿洲有关。“沙木克”一词可能由“萨玛”演变而来，如此说成立，应该表示出“刀郎木卡姆”中具有着前伊斯兰文化的遗韵。“朱拉”一词源于阿拉伯，意为“光、光泽”，转义为“欢乐”，这一套木卡姆多在欢快、热烈的婚礼上奏唱。“拉克”、“纳瓦”、“乌孜哈尔”、“木夏吾莱克”等名称和“十二木卡姆”中的相同，“埃尔扎尔”一词的含义与“乌孜哈尔”相近。“都尕买特”、“胡代克”这两个词汇的词意不明。

与“十二木卡姆”不同的是，“刀郎木卡姆”中大多数木卡姆的名称都是维吾尔语，也有几套“刀郎木卡姆”既有外来语名称，又有本民族语名称，说明维吾尔木卡姆可能经历过由本民族语名称向外来语名称转变的过程。

每一套完整的“刀郎木卡姆”都由简短的“木凯迪满”及“且克脱曼”、“赛乃姆”、“赛勒凯”、“色利尔玛”五部分组成，9套“刀郎木卡姆”共包括45段乐曲。“木凯迪满”意为“序言”、

"引子"。"且克脱曼"由"且克脱"(意为"点"、"节拍")一词演化而来。"赛乃姆"原意为"偶象、神像、美人、美女",又是在维吾尔民间广泛流传的一种歌舞套曲的名称。"赛勒凯"又称作"赛纳凯斯",由"赛勒克"(有学者认为意为"兴趣"、"意愿")一词演化而来。"色利尔玛"被一些学者解释为"柔软"、"润滑"。

"喂,安拉!喂,安拉!喂,安拉!喂,安拉!""刀郎木卡姆"高亢的引子直冲云霄。那是"刀郎人"发自心灵的呼号,那是"刀郎人"对严酷生存环境的抗争!在刀郎艾捷克、刀郎热瓦甫和卡龙奏出的复调的衬托下,领头的"木卡姆其"在用超乎常人的高音诉说着心中的希冀。随后,几面甚至几十面手鼓一起敲响,激越的鼓声震撼着每一个在场人的心,男女老少在乐声中翩翩起舞,投手驻足,腾挪转旋。

"刀郎木卡姆"属"板式变化体"歌舞组曲。比起"十二木卡姆"来,"刀郎木卡姆"的篇幅要短小得多,其每一套的演唱时间在6—9分钟左右,演唱9套大约需一个多小时。

2. "吐鲁番木卡姆"

"吐鲁番木卡姆"流传在东部新疆吐鲁番市和鄯善、托克逊两县。

吐鲁番位于东部新疆和南部新疆、北部新疆的三岔路口,战略位置十分重要。早在汉代,车师就以离吐鲁番不远的交河故城为国都,鄯善县境内的鲁克沁(古称柳中)也是汉王朝在西域屯田的重要据点之一。西晋初年,中原地区的不少汉人为避战乱,迁居高昌(今吐鲁番一带),促进了当地经济的繁荣和文化的发展。南北朝时,先建郡,后出现了一些阚姓、张姓、马姓的汉人依附政权。公元499—640年,为鞠氏高昌统治时期,后被唐所灭。唐王朝遂于此置西州,并为安西都护府治,吐鲁番地区更成为西域政治、经济、文化中心。"高昌乐"也东传中土,成为唐

宫廷十部乐之一。公元840年，西迁回鹘的一支到达高昌、北庭（今吉木萨尔），建西州回鹘汗国（亦称高昌回鹘汗国），据有塔里木盆地东北缘及吐鲁番—哈密盆地、准噶尔盆地东南缘长达500余年。至宋朝使臣王延德于太平兴国六年（公元981年）出使高昌时，仍见到当地人民承继了西域乐舞遗风，“好游赏，行者必抱乐器”，并看到了优戏的表演，在鼓乐声中泛舟。这些都为“吐鲁番木卡姆”提供了丰厚的积淀。

现在能搜集到的“吐鲁番木卡姆”有11套，每套中又包括5—7个段落，全部演唱约需20个小时。

表03—04　“吐鲁番木卡姆”曲目一览表①

序号	木卡姆名称	木凯迪满	且克特	巴西且克特	亚郎且克特	朱拉	赛乃姆	赛勒克	尾声	合计乐曲数
1	拉克木卡姆	√	√		√	√		√	√	6
2	且比亚特木卡姆	√	√		√	√		√	√	6
3	木夏吾莱克木卡姆	√	√		√	√		√	√	6
4	恰尔尕木卡姆	√	√		√	√	√	√	√	7
5	潘吉尕木卡姆	√	√		√	√	√	√	√	7
6	乌夏克木卡姆	√	√		√	√	√	√	√	7
7	纳瓦木卡姆	√	√		√	√		√	√	6
8	萨巴木卡姆	√		√		√		√	√	5
9	依拉克木卡姆	√	√		√			√	√	5
10	巴雅特木卡姆	√	√		√			√	√	5
11	多郎木卡姆	√	√	√			√	√	√	6
总计乐曲数		11	10	2	9	8	4	11	11	66

① 本一览表以文化部民族民间文艺发展中心、新疆维吾尔自治区吐鲁番地区文体局、鄯善县人民政府文体局编《吐鲁番木卡姆》（民族出版社，1999年，北京版）为依据。

“吐鲁番木卡姆”中的“木凯迪满”部分亦称“艾再勒”（意为“两行诗”)。“赛乃姆”部分又称“麦西热甫”，是多首歌舞曲组成的一个“大口袋”，演奏（唱）者可根据自身和舞蹈群众的情绪需要任意增添节奏相同的曲目。在“潘吉尕木卡姆”的“赛乃姆”部分，最后出现了吐鲁番地区著名的、以诙谐幽默著称的《那孜尔孔》乐曲。技艺高超的舞蹈者遂在乐曲伴奏中进行“模拟舞”和“竞技舞”的表演，将气氛推向高潮。“赛勒克”部分又称“苛希冬”，乐曲速度突然放慢，节奏变宽，这种“散、慢、中、快、慢”的结构为“吐鲁番木卡姆”所特有。“尾声”的篇幅极为短小，仅由一、二个乐句构成。

除了在乐器的伴奏下歌唱之外，“吐鲁番木卡姆”还有一种鼓吹乐的表演形式。其时，由一或数支苏乃尔（唢呐）吹奏旋律，数对纳格拉（铁鼓)、一只冬巴克（低音铁鼓）或另加若干面达普（手鼓）击节。激越的鼓声令我们联想到了史藉中有关西域乐舞“洪心骇耳”的记载，看到了曾经到达过西州回鹘汗国的宋王朝使者王延德所经历的“池四面作鼓乐至暮”的遗风。

“吐鲁番木卡姆”中每一套木卡姆的名称，除“萨巴木卡姆”、“多郎木卡姆”之外，大都和“十二木卡姆”中的相同，两者又同属“板式变化体套曲”，在总体风格上有许多相似、相近甚至相同之处，从而显示出两者之间可能存在着同源或是较长时间、较大程度的相互影响、交融的历史。

3．“哈密木卡姆”

哈密地处新疆的东大门，“哈密木卡姆”就流传在本地区境内的哈密市和伊吾县。

哈密古称伊州，“伊州”这一名称，来源于“伊吾卢”或“伊吾”，意为“狭长的河道”，恰恰是哈密绿洲地形的生动写照。

哈密地区东接河西走廊，北连漠北草原，自古就有许多不同种群的人类涉足。“侧商调里唱伊州”和有关《伊州乐》的诸多记载，敦煌琵琶谱中的《慢曲子伊州》、《又慢曲子伊州》，都实证着哈密地区的维吾尔族先民和中原汉族、漠北蒙古等民族之间频繁的相互影响和交融。

“哈密木卡姆”共有12套19个分章，含258首乐曲，全部演唱需将近20小时。

表03—05 《哈密木卡姆》曲目数一览表①

序号	木卡姆名称	别　名	第一分章曲目数	第二分章曲目数	合计曲目数
1	琼都尔木卡姆	(我走遍天下)	18	14	32
2	乌鲁克都尔木卡姆	(哈伊哈伊约兰)	11		11
3	穆斯台赫扎特木卡姆	(亚勒吾孜托云)	13	17	30
4	恰尔尕木卡姆		10	13	23
5	胡甫提木卡姆		21	14	35
6	切比亚特木卡姆	(加尼凯姆)	11	15	26
7	穆夏威莱克木卡姆	(医治你心病的良药)	14	13	27
8	乌孜哈勒木卡姆	(代尔迪里瓦)	14	12	26
9	都尕木卡姆	[(小)你让我好苦]	11		11
10	多浪穆夏威莱克木卡姆		11		11
11	伊拉克木卡姆	[(大)你让我好苦]	14		14
12	拉克木卡姆	(唱吧,我的夜莺)	12		12
总　计			160	98	258

各套“哈密木卡姆”都以一或二段“木卡姆”(意为“散板序唱”)开始，后面连缀10至21首当地民间流传的歌舞曲。12

① 本一览表以新疆维吾尔自治区哈密地区文化处编《哈密木卡姆》(人民音乐出版社，1994年，北京版)为据。

套“哈密木卡姆”中，有7套有两个分章，这两个分章共用着一首散板序唱，唱第一分章时唱一次，唱第二分章时再唱一次。各套“哈密木卡姆”都属“只曲连缀体套曲”，在其中很少见到主乐调和旋律类型的贯穿。

有9套“哈密木卡姆”有着两种名称。在第一种名称中，“恰尔尕木卡姆”、“切比亚特木卡姆”、“穆夏威莱克木卡姆”、“乌孜哈勒木卡姆”、“伊拉克木卡姆”和“拉克木卡姆”这6套与“十二木卡姆”中的6套木卡姆名称相同。第二种名称来自这套组曲中的一首乐曲，明显地源于本民族语言。

构成“哈密木卡姆”的各首乐曲篇幅都比较短小，其唱词绝大部分为民间歌谣，旋律也通俗上口，这就使得《哈密木卡姆》具有着较强的群众性和普及性。在哈密“恰尔尕木卡姆”第一分章中，也有一段名叫“纳孜尔孔”的乐曲，说明这种幽默、诙谐的模拟、竞技舞在哈密地区也有流传。在木卡姆里填唱汉语歌词，是“哈密木卡姆”所特有的现象，这进一步说明了这里的音乐乃至整个文化与河西走廊直至中原的汉文化有着更多的相互影响和交融。“吐鲁番木卡姆”中有一套名为“多郎木卡姆”，“哈密木卡姆”中也有一套名为“多浪穆夏威莱克木卡姆”，从而体现出刀郎地区的传统音乐对整个维吾尔族传统音乐影响至深且钜。



一、思考题：

维吾尔木卡姆的多样性是如何构成的？

二、名词解释：

1. 三山夹两盆

2. 南部新疆，北部新疆，东部新疆

3. 十二木卡姆

第四章　维吾尔木卡姆的唱词（上）

第一节　维吾尔语的结构特点

维吾尔语属“粘着语型”，其最主要的构词法是：在一个词根词素之前后粘着若干个构词前缀或后缀，从而派生出新的词汇。在实际的维吾尔语中，在词根词素之前接构词前缀创造新词者见得很少，而在词根词素之后接构词后缀创造新词者见得较多。[①] 例如：

qanun	法，法律，法则，规律，定律；
qanunluq	合法的，法定的；
qanunsiz	非法的，不合法的；
qanunijɛt	规律，规律性；
qanunijɛtliq	有规律的，合乎规律的；
qanuntʃi	法律工作者；
qanuntʃilɛr	法律工作者们；
qanuʃunas	法律学者，法学家；
qanuʃunasliq	法律学，法学；　　等等。

① 参见程适良主编《突厥比较语言学》，新疆人民出版社，1997 年，乌鲁木齐版，第 72 页。

需要特别指出的是，在多音节维吾尔语词汇或意群词组中，重音全部落在最后一个音节上。例如：（重音音节上标“\”号）

jaxʃi\ 好；

jaxʃimu\？ 好吗？

jaxʃimusiz\？ 您好吗？

众所周知，各民族传统音乐的旋律行腔规律有两种：

（1）主要按照唱词中语言的声调变化行腔；

（2）主要按照唱词中语言的音节轻重变化行腔。

维吾尔族传统音乐的旋律按上列第二种规律行腔。这条规律和维吾尔语中的重音位置结合，就形成了维吾尔族传统音乐的旋律经常在节奏弱位起、讫的特点。

第二节　维吾尔木卡姆的唱词格律

除每套吐鲁番木卡姆中“木凯迪满”及部分“哈密木卡姆”中“散序”的唱词为每句音节数不等的“恰其玛鲜尔”（散文诗）外，各种维吾尔木卡姆的唱词大都为每句音节数相等的“律诗”。

“十二木卡姆”中叙咏歌曲、叙事歌曲的唱词每首几段至十几段不等，每段多由两句或四句构成，偶见五句一段、六句一段或七句一段，每句由7音节至16音节构成；歌舞曲的唱词每首以三段者居多，多以两句或四句为一段，每句由7音节至11音节构成。

“刀郎木卡姆”和“哈密木卡姆”的唱词多由7音节构成一句，也可见到各句中音节数稍有不同（如7音节句和8音节句交叉）的情况，多以四句为一段，二至四段构成一首歌曲（歌舞曲）。“吐鲁番木卡姆”的唱词结构和“十二木卡姆”的唱词相近。

维吾尔木卡姆的唱词格律主要有“巴尔玛克弗埃孜尼”和

“阿鲁孜弗埃孜尼”两种。

“巴尔玛克弗埃孜尼”又称“音数律”。在维吾尔人接受伊斯兰教（公元10世纪）和阿拉伯、波斯文学对突厥文学产生大规模影响之前，古代维吾尔诗歌主要使用这种格律，并一直沿用至今。“巴尔玛克弗埃孜尼”可直译为“扳着指头数音节的格律”。按照这种格律，每句诗词被分为若干个“吐拉克”（音步），每个音步包括2至5个音节，音步末尾的那个音节重读，形成“轻、重”，“轻、轻、重”，“轻、轻、轻、重”及“轻、轻、轻、轻、重”等格式。若干个“吐拉克”相结合，形成二加三、三加二式的五音歌谣，二加二加三、二加三加二、三加四、四加三式的七音歌谣，四加四式的八音歌谣，四加五式、五加四式的九音歌谣，三加三加四、三加四加三、五加五式的十音歌谣，四加三加四、三加三加五、四加四加三式的十一音歌谣，四加四加四、四加三加五式的十二音歌谣，四加四加五、五加四加四式的十三音歌谣等。十四、十五、十六音歌谣往往是七音和八音歌谣的叠用，在这些长诗句中，除了押尾韵外，往往还可以见到押腰韵的情况。

“阿鲁孜弗埃孜尼”又称“长短律”。它随同伊斯兰教的传入和阿拉伯、波斯（尤其是后者）文学的影响，从公元10世纪起逐渐为维吾尔古典诗人所采用。

“阿鲁孜弗埃孜尼”通过长短音的配合形成格律。这种文体的每一句诗句内部都可以被分作二至六个被称作“台泼依尔”的词节。在这些“台泼依尔”中各音节的长短、重轻排列方式多有变化。择要有“帕、依”，“派、乌尔”，“梅泼、乌尔”，“帕、依、龙”，“派、乌、龙”，“派、埃、郎”，“帕、依、拉特”，“帕、埃、龙”，“法、依、郎”，“法、埃、龙”，“法、埃、郎”，“梅泼、乌、兰恩”，“梅、派、依尔”，“莫、法、依尔”，“梅、法、依、龙”，“帕、依、拉、通”，“派、埃、拉、通”，“莫泼、

台、埃、龙”，“莫斯、台泼、埃、龙”，“莫、法、依、拉、通”，“莫、塔、法、依、龙”，“梅、帕、埃、兰、恩”，“莫斯、塔、依、拉、通”等多种。正是这些“台泼依尔”的不同组合构成了每一词句长短、轻重音节的不同交替格律，制约着唱词节奏的变化，音乐中的旋律节奏也必然要与之相适应。

“十二木卡姆”和“吐鲁番木卡姆”中的歌舞曲、“刀郎木卡姆”和“哈密木卡姆”中大部分乐曲的唱词多为民间歌谣，常用“巴尔玛克弗埃孜尼”；“十二木卡姆”和“吐鲁番木卡姆”中填唱的古典文人诗作常用“阿鲁孜弗埃孜尼”。

维吾尔木卡姆的唱词以押句尾脚韵为主。在押韵的最后一个音节中，只包含一个元音，或以辅音开始的韵，称“阿刻卡皮叶”（贫韵）；包含一个元音，其后至少有一个辅音相随，甚至后边还有相同或相近音节相随的，称“托刻卡皮叶”（富韵）。

维吾尔木卡姆唱词的主要韵式有：

（1）“居泼卡皮叶”（双韵），韵式为 aabb，ccdd。

（2）“予欺卡皮叶”（三韵），韵式为 aaba。

（3）“阿拉卡皮叶”（偶行韵，又称间韵），韵式为 abcb。

（4）“吐塔希卡皮叶”（全韵，又称句句韵），韵式为 aaaa。

（5）“阿尔玛希卡皮叶”（交叉韵），韵式为 abab。

（6）“赛克来脱曼卡皮叶”（跳韵，又称联绵韵），韵式为 aaab（abab），cccb，dddb，eeeb……

第三节　维吾尔木卡姆中的衬词，维吾尔木卡姆词曲关系初探

在各种木卡姆特别是“十二木卡姆”的唱词中，经常可见除正词之外所加用的大量衬词。这些衬词可分为三类：

（1）无词意的感叹或呼唤词、语气词。如“哎”、“吔”、“乃”、“外”、“啊”、“喔”等。

（2）有词意的“实义衬词”。如“亚尔”（情人）、“江”（生命）、“达代”（痛苦）、“多斯”（朋友）、“亚芒”（厉害、沉重）、“江尼姆”（我的生命）、“多斯拉”（朋友们）、“阿芒”（平安）、“古尔亚尔”（花一样的情人）、“江多斯拉”（命运与共的朋友们）、“台尔腾”（你给我带来的痛苦）、“台尔迪姆”（我的痛苦）等。

（3）上述两种衬词的结合。如“江乃”、“外达代”、“江尼麻”（“江尼姆”后缀“啊”）、“亚鲁”（“亚尔”后缀“喔”）、“阿芒乃”等等。

上述衬词的音节一律不被计算到“正词”的音节数之内。有些时候，几个衬词可连缀成一句完整的“衬补句”甚至“衬补段”（在维吾尔族民间被称作“乃克拉特”或“卡依脱尔麻”，意为“反复使用的材料”）。每段的正词变化时，这些“衬补句”或“衬补段”不变，从而起到强调情感、点明主题的作用，对乐曲的结构也必然产生影响。

在“十二木卡姆”每一套木卡姆的“达斯坦”部分的一些乐曲中，每一段唱词的末一句始终不变，音乐旋律也完全相同。如“纳瓦木卡姆·第一达斯坦”由四乐段构成，其中每段的末一句均为：

jar dʒamalin kørmɛj ølɛr oxʃajmɛn .①

见不到情人的面，我将会死去。

---

① 为方便学员，本教程中对维吾尔木卡姆的唱词均取宽式国际音标转写。

旋律为：谱例 04—01[①]



在“十二木卡姆”每一套木卡姆“琼乃额曼”部分的“木凯迪满”、“太孜”、“奴斯赫”、“克其克赛勒克”等叙咏歌曲中，衬词用得最为频繁，就是“正词”也常常作不规则的反复。以“纳瓦木卡姆·太孜”为例，其第一段唱词为：

itlar qawaʃur gadani kØrsɛ

（汉语直译） 狗 狂吠 穷人 看见

（汉语意译） 看见穷人，狗会围上狂吠。

aʃiq sØjynɛr bɛlani kØrsɛ

情人 陶醉 痛苦 看见

看见痛苦，情人乐得陶醉。

但在实际演唱中，这一段的唱词被唱成了下列样式：

itlar qawaʃur qawaʃur gadani kØrsɛ，(waj) kØrsɛ (a jarɛj)，

（汉语直译）狗 狂吠 狂吠 穷人 看见，（喂）看见（啊呀来）

itlar qawaʃur gadani kØrsɛ，qawaʃur (waj) gadani kØrsɛ，(waj) kØrsɛ，

狗 狂吠 穷人 看见，狂吠（喂）穷人 看见，（喂）看见，

aʃiq sØjynɛr (waj) aʃiq sØjynɛr bɛlani kØrsɛ，

情人陶醉（喂）情人陶醉 痛苦 看见，

(waj) sØjynɛr sØjynɛr bɛlani kØrsɛ (waj jarɛj).

（喂），陶醉 陶醉 痛苦 看见（喂呀来）。

【音响 04—03】

---

① 本教程中“十二木卡姆”的谱例，均选自新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会、新疆维吾尔自治区文化厅编《维吾尔十二木卡姆》（新疆人民出版社，1994 年，乌鲁木齐版；买提肉孜·吐尔逊记谱，周吉校定。有八套木卡姆的调高按照维吾尔族民间艺人的习惯作了调整）。

这种现象是由于什么原因造成的？这个问题尚待我们作进一步的探究。我的初步猜想是：流传至今的“十二木卡姆”的曲调和唱词并非“原配”，其曲调形成在前，唱词是后填的。两者之间所存在的长短不一的矛盾，正是通过无规则地反复正词和大量添加衬词才得到了解决。

第四节　维吾尔木卡姆的唱词来源

“十二木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”和“刀郎木卡姆”的结构都是以音乐的布局及节拍、节奏的变化序列为主要依据的，其相邻唱段的唱词不存在内容的联系。“哈密木卡姆”为当地民间歌舞曲的联缀，其中既不存在固定的音乐结构模式，前后段落之间也不存在内容的联系。各类木卡姆中，不同的艺人或同一艺人在不同的时空中演唱相同的段落时，可能填唱格律相同的不同唱词，从而在一个方面体现出“维吾尔木卡姆”在表演领域中所存在的即兴性。

“刀郎木卡姆”和“哈密木卡姆”中各首乐曲填唱的都是广泛流传于维吾尔族民间的歌谣，“吐鲁番木卡姆”中有些乐曲填唱民间歌谣，有些乐曲填唱历代文人的诗作。“十二木卡姆”中的情况比较复杂：每部木卡姆的“琼乃额曼”部分中各首叙咏歌曲的唱词大多出自历代文人之手，歌舞曲的唱词多为民间歌谣；“达斯坦”部分中每首叙事歌曲的唱词大都选自经过历代文人加工，现仍流传于本民族民间的长篇叙事长诗“达斯坦”；“麦西热甫”部分中的第一、二首乐曲的唱词大多出自历代文人之手，第三、四首乐曲的唱词多为民间歌谣。以中国大百科全书出版社1997年出版的《十二木卡姆》为据，十二套木卡姆共收入了282首乐曲，其中填唱民间歌谣的计30首，占全部乐曲的10.6%；

填唱民间“达斯坦”选段的43首，占全部乐曲的15.3%；填唱历代文人诗作的209首，占全部乐曲的74.1%；古典文人诗作中尤其以中世纪著名诗人纳瓦依的诗作最多，共入选53首，占全部乐曲的18.8%，此外，重要的文人尚有麦赫尊、麦西胡利、诺比提、麦希热普、乃斯米、毕拉勒·纳孜米、艾尔西、凯兰代尔、胡外达、鲁提菲、瞿里利、祖胡利等。

纳瓦依全名为艾尔谢尔·纳瓦依，1441年出生，1501年去世。他最负盛名的作品为《思想宝库》，是以格则勒为主的16种格律诗的诗集，计3130首，44803行。后人又称其为《四部诗集》，其内容绝大部分为称颂美好、忠贞、诚实，痛斥欺诈、虚伪、负情的爱情抒情诗。他整理、创作了5部叙事长诗，以及包括大量理论、伦理、史学、传记、文学等内容的总共29部《纳瓦依全集》。他还是一位具有杰出才华的音乐家，据《乐师史》记载，“十二木卡姆”中的第十部——“纳瓦木卡姆”就经过纳瓦依的整理与加工。其他各位中世纪文人也都兼具音乐家的角色，故而他们的诗作被填入木卡姆之后，均琅琅上口，与音乐珠联璧合。

习题：

一、思考题：

1. 作为“粘着语型”的维吾尔语有什么特点？这种特点对维吾尔传统音乐的风格带来了什么样的影响？

二、名词解释：

1. “巴尔玛克弗埃孜尼”

2. 卡依脱尔麻

3. 联绵韵

第五章 维吾尔木卡姆的唱词（下）

第五节 维吾尔木卡姆的唱词内容

“十二木卡姆”等维吾尔木卡姆的唱词内容大致可以分为以下几类：[①][②]

1. 爱情类。

此类唱词在维吾尔木卡姆中所占比例最大。其中有对情人的赞美。如：

---

① 本书中选择的维吾尔木卡姆唱词，《十二木卡姆》以新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会、新疆维吾尔自治区古典文学研究会编“维吾尔十二木卡姆”（中国大百科全书出版社，1997年，北京版）为据，买买提吐尔逊、巴吾东等整理，王一之等翻译；“刀郎木卡姆”以“《刀郎木卡姆》生态与形态研究”课题组整理稿为据，牙生·木合甫力整理，伊明·艾合买提翻译；“吐鲁番木卡姆”以文化部民族民间文艺发展中心、新疆维吾尔自治区吐鲁番地区文化体育局、鄯善县人民政府文化体育局编《吐鲁番木卡姆》（民族出版社，1999年，北京版）为据，艾合买提·玉赛音等整理，哈运昌等翻译；“哈密木卡姆”以新疆维吾尔自治区哈密地区文化处编《哈密木卡姆》（人民音乐出版社，1994年，北京版）为据，阿不列孜·司马义等整理，郝关中翻译。

② 本文中所引的唱词和曲谱片断，选自“十二木卡姆”者，先在括号内标示作者或“达斯坦”的名称（民歌不标），然后直接标示木卡姆和段落的名称；选自《刀郎木卡姆》者，在前面括号中标明县份，然后标示木卡姆和段落名称；选自《吐鲁番木卡姆》及《哈密木卡姆》者，在前面括号中标明（吐）或（哈），再标明木卡姆和段落名称。

你月华般的芳容，柔情蜜语的娇态世所罕见，
世上难道还有第二人配登上这尊贵的宝座。

（凯兰代尔）

——“拉克木卡姆·奴斯赫”

你的容貌是群芳苑中绿叶间盛开的花卉，
你的身材如绿洲上的桧柏亭亭玉立。

（麦西胡利）

——“且比巴亚特木卡姆·穆斯台扎特”

你的面庞像月亮，
眼睛宛若启明星。
你的话儿多甜蜜，
赛过冰糖甜津津。

——“且比巴亚特木卡姆·朱拉”

你有月亮般的容颜，你有太阳般的笑脸；
你有婀娜多姿的身段，谁也比不上你这天仙。

——“木夏吾莱克木卡姆·赛乃姆”

你的牙像玛瑙一样宝贵，
你的嘴如含苞欲放的玫瑰。
你走出大门的时候，
花花世界全都往后退。

——麦盖提县“区尔巴亚宛木卡姆”

你是我的护身符，
你是我心中的春天；
在那漫漫黑夜里，

你是我心中灯一盏。

——（吐）“木夏吾莱克木卡姆·朱拉”

你是人间的月季？
你是花坛的玫瑰？
你是笼中的夜莺？
我为你心儿迷醉！

——（哈）“恰尔尕木卡姆·第九曲”

也有对幸福爱情的追求、希冀和大胆的吐露。如：

花蕾未绽，我天资之苑已枝枯叶败，
请呼唤春归，让我的园林返青，鲜花怒放。

（胡外达）

——“拉克木卡姆·太喀特”

你的生命，我的生命，原本就同属一条命？
为了你，我的生命有何不可牺牲？

——“拉克木卡姆·大赛勒克”

你的双颊仿佛郁金香，
回眸一瞥能勾人魂魄。
你的樱唇犹如一只金盏，
我渴望饮一口它的蜜汁。

（“艾里甫与赛乃姆”）

——“且比巴亚特木卡姆·第二达斯坦”

你是幸福之鸟，我是你的乞儿，
请把福祉的帐幕支到我的头顶。

（毕拉勒·纳孜米）

——“且比巴亚特木卡姆·第二麦西热甫”

有了情人有靠山，没有情人难上难；
情人身姿多苗条，说出话儿蜜样甜。

——“木夏吾莱克木卡姆·第一麦西热甫”

如果你骑着马回家乡，
我愿意做你的马鞭。
求你把我当护身符来用，
只因人人注意你的容颜。

——阿瓦提县“勃姆巴亚宛木卡姆”

天上的星光一闪一闪，
那是簇拥着月亮的花瓣；
乖巧可爱的黑眼睛姑娘啊，
你是恋人的宝贝心肝。

——（吐）“拉克木卡姆·且克特”

黑眉毛的情人哪，
你好比花园里盛开的玫瑰！
我像关在笼子里的夜莺，
为了你的爱情而心魂迷醉。

——（哈）“琼都尔木卡姆·第四曲”

花园里长着一株玫瑰，
好象黄金般无比珍贵；
至今它没有绽开花蕾，
正好和我的情人相配，

——（哈）“穆斯台赫扎特木卡姆·第七曲”

更多的则表达了在爱情领域里的“求不得苦”。如：

我饱尝你的折磨，像你这样折磨人的丽人，
除了我之外，在这世间还有谁曾遇见过？

（凯兰代尔）

——“拉克木卡姆·奴斯赫”

请你展现那太阳般光辉炫目的容颜，
让我离愁哭干的双眼再次泪水晶莹。

苍天啊，为寻求爱我长吁短叹化为灰烬，
教情种帕尔哈特[1]、麦吉侬[2]懂得何谓钟情。

（纳瓦依）

——“拉克木卡姆·赛乃姆”

人说炼狱之火厉害，哪儿比得上爱火的力量，
对你的相思念，像座大山时时压在我的心上。

你的眉毛和眼睛，你的整个风采让我陶醉，
眷恋你的爱情烈火单单把我的心儿烧毁。

——“西尕木卡姆·太喀特”

我苦苦追求恋人，终于沦为乞丐，
为此疏远了人们，只落得形影相随。

（诺比提）

——“恰尔尕木卡姆·小赛勒克”

---

① 帕尔哈特：维吾尔民间流传的爱情长诗《帕尔哈特与西琳》中的男主人公。
② 麦吉侬：维吾尔民间流传的爱情长诗《莱丽与麦吉侬》中的男主人公。

痴情汉围着情人娇容的烛光转悠不止，
教会了灯蛾如何为爱焚身而在所不惜。

（哈菲兹·希拉孜）

——“潘吉尕木卡姆·太艾则”

她瞄准我的生命，调动她的睫毛，
以娥眉为弓向我射出秋波频传的箭镞。

（瓦法依）

——“乌夏克木卡姆·赛乃姆”

如果一生没有爱恋，
纵活千年也不如一天。
在爱情的烈火面前，
炼狱之火只算得火星点点。
唉，多么厉害的爱情火焰，
唉，折磨得我憔悴不堪，
但愿我的心上人平安。

——“巴雅特木卡姆·赛乃姆”

心灵的秘密用文字永远书写不尽，
爱情的神话用书卷永远解释不清。

世上花儿有刺，珍珠与贝壳紧紧相连，
哪有不受苦的手艺，不受折磨的爱情。

（麦希热普）

——“木夏吾莱克木卡姆·大赛勒克”

情人啊，你是来把我瞧瞧，
还是来为了把我炙烤？
莫不是要让熄灭的情火，

又在我心田里熊熊燃烧？

——巴楚县“区尔巴雅宛木卡姆”

任何病症都能治好，
但情火没有灵丹妙药。
我心中因情火而来的烦恼，
是否我死后才能散消？

——麦盖提县“乌孜哈尔巴亚宛木卡姆”

我和其他恋人一样，
身躯在烈火中烧光；
爱情使我坠入痛苦深渊，
我的脸色变得腊黄。

——（吐）“恰尔尕木卡姆·且克特”

月复月来年复年，
对情人的思念不断；
只求能死在情人怀中，
度完我的寿限。

——（吐）“恰尔尕木卡姆·朱拉”

长在沙滩上的枯柳，
哪会有如盖的绿荫；
哪会有灵丹妙药，
治得了燃烧的心灵。

——（哈）“穆斯台赫扎特木卡姆·第七曲”

脸如明月，嘴似花苞，
手指像象牙筷子般白净。
我为她的美容神魂颠倒，

在她的情火里烧成灰烬。

——（哈）"多浪穆夏威莱克木卡姆·散序"

2. 格言类

在歌声中唱出格言，是新疆各民族传统音乐的特点。在维吾尔木卡姆的唱词中，属于格言类的占有相当的比例。这些唱词是人生经验的总结，对人们起着着劝说、慰藉、告诫、教化等多重的作用。如：

不登上巍巍的高山，美好的前景很难看见；
不骑上黑色的走马，难以穿越茫茫荒原。

——"木夏吾莱克木卡姆·朱拉"

境况各异者，品格性情也会不同，
谈吐有别者，所作所为亦迥然有异。

（萨迪克）

——"拉克木卡姆·太孜"

倘若一个人没有仁爱和情义，
即令他是太阳，于人复有何益。

（鲁提菲）

——"西尕木卡姆·怒斯赫"

要知相会这验方的价值，须问陷于离忧的病人，
要知情人樱唇的甜蜜，须问渴望获得恋人之人。

粗心之人何以知道泪眼滢滢者的苦况，
星星的秘密，该去问那些彻夜不眠之人。

（傅祖力）

——"木夏吾莱克木卡姆·阿比倩希曼"

桧柏树若不笔直就投入火中烧掉，
花儿若不鲜艳就让风儿把它刮跑。

（纳瓦依）

——“西尕木卡姆·第二麦西热甫”

蠢人啊，快自愿放弃相互的仇恨与敌意吧，
否则，你纵然费尽心机也不能将命运改变。

好人的名声，在人间终将流芳百世，
为非作歹之徒，绝无任何口碑可言。

（麦赫尊）

——“艾介姆木卡姆·怒斯赫”

爱情的秘密须问被离愁俘获的弱者，
追欢逐乐的诀窍应求教于享福的人。

对于我们除了仁爱的天情再无其它秉赋，
背信弃义的习性去问那些绝情寡义之人。

清贫的潇洒切莫去问身居高位的显赫之士，
这种颠沛的滋味应请教那些流离失所的人。

（纳瓦依）

——“乌夏克木卡姆·怒斯赫”

没有祖国的人，
犹如乞丐六神无主。

（翟里利）

——“纳瓦木卡姆·第三达斯坦”

世人如此薄情，这世间还有什么信义可言？
忠义之士欲从此辈寻求信义愚蠢荒诞。

美哉，人世即浑如一间酒肆，且高擎酒盏，
我和循世者均说，人间的一切全属虚幻。

在这行将沦亡的世上当乞丐强于当国王，
面对死亡时国王和乞丐不分高低贵贱。

沧海桑田，须知人之存在与否均无关宏旨，
谁懂得世间一切不会永存就活得幸福舒坦。

（纳瓦依）

——“木夏吾莱克木卡姆·序曲”

无论谁追逐名利，绝摆脱不了各种烦恼，
倘欲摆脱尘世的忧愁，则需淡泊名与利。

（阿亚兹）

——“艾介姆木卡姆·太依克特”

喂，朋友，要珍藏你心中的秘密，
对情人也得提防，兴许有异己者在其身旁。

白日里说话时应留意看看四方，
夜里要低语，身边还会有人未入梦乡。

别看那些对你微笑的人，也要小心上当，
粲然盛开的花枝间往往有利刺隐藏。

不要自以为是某某之子，聪明博学而自傲，
世间舞台上像你一样的智者车载斗量。

你要从心中随时剔除邪念，多思善行，
因为洞悉一切幽微的真主眼睛雪亮。

（祖姆莱提）

——“乌夏克木卡姆·克其克赛勒克”

熟悉一切好的职业，多做些有益的事情，
切戒心怀邪念散播流言蜚语及无稽的传闻。

切莫占有朋友的劳动，你该知道福禄早有命定，
凡事皆出于天意，何必尽归咎于敌人。

（纳瓦依）

——“木夏乌莱克木卡姆·太艾则”

隐秘不可随意告人，知己又当别论，
忧伤别向无忧者诉说，知音又当别论。

纵然仅仅一窄路，亦应与君子同行，
切莫与小人为伍，可作旅伴又当别论。

当你拥有财富时，宾朋云集门庭若市，
贫病交加时关心你的同胞亲人又当别论。

别看众人齐哭，真正伤心者屈指可数，
锥心刺骨发自肺腑的眼泪又当别论。

（胡外达）

——“拉克木卡姆·克其克赛勒克”

生命之鸟若不贪恋谷粒来到这世上，
命运的猎手就根本得不到机遇将它打击。

（哈菲兹·希拉孜）

——“潘吉尕木卡姆·太艾则”

别求威严对可怜人避而不见，终有一天——
帝王和乞丐进入黄土后都是平等的成员。

(麦赫尊)

——“乌孜哈勒木卡姆·怒斯赫”

命，上帝让我们暂时享受，
有一天，他总要把它拿走，
留下了爱和家园，
这件事使我们的心伤透。

——巴楚县“胡代克巴亚宛木卡姆”

谁是好人，谁是坏人，
很不好区分；
半路上一起走的，
不是同路人。

——麦盖提县“木夏吾莱克巴亚宛木卡姆”

好人送你的纪念品，
你要珍惜好好保存；
坏人给你的馊主意，
你快把它扔进深坑。

——（吐）“拉克木卡姆·朱拉”

世上只有三件宝，
它的价值极珍贵；
一是爸爸二是妈，
再有就数亲姐妹。

——（吐）“拉克木卡姆·赛勒克”

没有经过严寒的百灵，
不知道春天的明媚；
没有经过苦难的情侣，
就不会懂得忠贞的可贵。

什么是苦难，受苦者知道，
劳动的艰辛，庄稼汉知道；
浑身是劲，心中却充满苦闷，
什么是痛苦，脸色焦黄者知道。

——（吐）“木夏吾莱克木卡姆·且克特”

要抓紧道德修养，
在好人那里它不会受到损伤；
假如人无礼貌，无教养，
两世[①]都将在黑暗中乱闯。

——（吐）“木夏吾莱克木卡姆·且克特”

劝你不要神气活现，
否则只会招人讨厌；
得意忘形没有好处，
最终的命运是丢人现眼。

——（吐）“木夏吾莱克木卡姆·朱拉”

我的头发雪白，
青春已一去不回；
过去的幼稚孟浪，
造成今天的难堪羞愧。

——（吐）“木夏吾莱克木卡姆·赛勒克”

① 两世：即今世和来世。

尊老爱幼好品格，
如此人生最高洁；
人是世上三天客，
生命转瞬就终结。

做人要做高尚人，
留下榜样照后人；
人为世间过路客，
很快就成墓中人。

——（吐）“木夏吾莱克木卡姆·赛勒克”

守口如瓶，切莫轻易吐露心中的隐秘，
头脑必须时刻清醒，要善于识别假和真。

见钱财不要贪心，纯净的良心别污染。
荣耀时须警惕，骄横会带来终生悔恨。

——（吐）“潘吉尕木卡姆·亚郎且克特”

有爹有妈的孩子，
像一簇簇鲜花；
失去爹妈的孩子，
像是燃剩的煤渣。

——（吐）“萨巴木卡姆·巴西且克特”

即使是鹞鹰，
在自己的家乡也能捕杀大雁；
即使是灰隼，
到了异地本领也无法施展。

——（吐）“萨巴木卡姆·朱拉”

抓住别人的缺点过错，
在大庭广众中加以传播；
这种飞短流长的罪恶，
要超过隐蔽的淫乐。

——（吐）“萨巴木卡姆·赛勒克”

不嵌螺钿不成花，
学艺也要不怕难；
爱情不经坎坷苦，
难与情人结良缘。

——（吐）“巴雅特木卡姆·亚郎且克特”

当我有钱有势的时候，
朋友是朋友，敌人也是朋友；
一旦灾难降临我头上，
只有亲兄弟将我相佑。

——（哈）“琼都尔木卡姆·第十一曲”

别以为你有浓黑的眉毛，
为你的眉毛而洋洋得意；
别以为你有巨大的财富，
为你的福气而不可一世。

——（哈）“穆斯台赫扎特木卡姆·第六曲”

劝你莫要趾高气昂，
即令你的身子高达天际；
纵然你坐上了所罗门[①]的宝座。

---

① 所罗门：或译作“苏来曼”，古代以色列著名帝王。在东方文学中，是权力和财富的象征。

也要在人面前谦恭有礼。

当年撒旦[1]曾不可一世，
终于变成了卑贱的东西。
你看那芦苇头儿高扬，
终于被人们做成了席子。

——（哈）“穆夏威莱克木卡姆·散序”

请你去墓场看看，
看一看穷人和富豪的景观；
个个变成了一堆白骨，
怀抱着黄土在地下长眠。

——（哈）“伊拉克木卡姆·散序”

3. 叹命运类

生活在被高山峻岭、戈壁沙滩所包绕的绿洲上的维吾尔人对人类的悲剧意识有着切身的体验，他们常常通过歌声哀唉命运的乖蹇、人间的不平，诉说心中的悲痛。伊斯兰教中的苏菲教派认为人今生全属虚幻，受苦受难，理所应当，只有来世才充满希望。“十二木卡姆”所选唱词的一些作者，有的本身就是苏菲派的信徒，也有的深受苏菲派教义的影响，在他们的诗作中就更能见到为数不少的哀叹命运的段落。如：

世上再难找到像我这样的流浪汉，
再没人像我这样面容憔悴，孱弱可怜。

---

① 撒旦：恶魔。他本是真主的天使之一，真主创造了人祖阿丹，要他向阿丹叩拜，他却据傲无礼，拒绝真主的旨意，因此被真主驱逐出天国。

我的身躯被愁闷大军践踏变成了尘土，
淹没世界的洪灾又将其汇入泥流之间。

（麦赫尊）

——“拉克木卡姆·穆斯台扎特”

天色已晚，照亮我黑夜的明灯尚未来临，
忧愁之火像焚烧灯蛾一样焚烧着我的生命。

（纳瓦依）

——“恰尔尕木卡姆·穆斯台扎特”

命运的嘲弄，有谁似我遭此悲恸屈辱，
遭人的白眼缘于世道的折磨，人间的不平。

我多么无牵无挂，麦吉侬也望尘莫及，
哪有故土和房舍家园，哪有什么恋人？

一味期待世人的仁义忠诚和善心，
无异用感情的毒鸠去维护生命。

（赛布里）

——“乌夏克木卡姆·第四达斯坦”

麦吉侬也不曾像我在灾难的荒漠中受此煎熬，
有谁曾像我这流浪汉在苦难中旋风般飞旋。

我的悲哀与忧愁犹如苦难的荒野无边无沿，
对我痴情和癫狂的嘲讽恍若大海狂澜。

忧心如焚病病恹恹，凄凄戚戚长夜漫漫，
血泪涌流肝肠寸断，怅然长叹有口难言。

经受磨难已成习惯，羸弱困顿令我不安，

孤独无援倍受凌辱的心已被离愁之剑刺穿。

悲哀使苍天愁眉不展，血泪令大地殷红一片；
我痛苦的烈火炽燃不熄，谁来体贴我经受的苦难？

忧愁之石击破头颅，离愁之箭射穿身躯，
踏破铁鞋觅不到治我心灵创伤的妙药灵丹。

身躯已似弯弓，辛酸的泪水噙满双眼，
有谁同情我的苦衷，能与我倾心交谈？

我无知己相助，又无密友相伴，
找不到良策妙方，缺少耐心且忐忑不安。

心灰意懒，清晨我喟然长叹冒出黑烟，
熏黑了我那充满忧郁苦闷的湫溢庭院。

命运的强盗，世道的敌人招致我遍体鳞伤，
灵魂已游离出躯体，躯体淹留于灵魂的哀叹。

纳瓦依，痛苦越深你越要痛饮欢乐之酒，
无论何种困厄圣爱之酒能解聊心中的忧烦。

（纳瓦依）

——“纳瓦木卡姆·序曲”

心灵哟，我们每日遭遇的尽是痛苦与灾难，
为之奈何，命运之笔给我们签注的仅是苦难。

既然命运让忧伤痛苦的磨难与我们结缘，
难道它还会再向我们把欢乐的美酒奉献？

到那个世界能获得片刻安逸吾愿足矣，
难道此乃劫数，今世我们所遇尽是困苦艰难？

（麦赫尊）

——“木夏吾莱克木卡姆·第一小赛勒克”

马儿赶路，马儿赶路，
路在冰达坂[1]；
好人坏人一起生活，
日子很艰难。

——阿瓦提县“区尔巴亚宛木卡姆”

这些都是高山峻岭，
流浪汉无法走进。
他们死了有谁流泪？
为他们流泪的是同命人。

——麦盖提县“胡代克巴亚宛木卡姆”

大清早飞来一只雁，
在可怜人的村庄降落；
生活在孤寂的人世间，
血泪从我眼中洒落。

——（吐）“拉克木卡姆·朱拉”

满腹的悲愁，满腹的忧伤，
我好似疯人在世上流浪。
不知是苦难，还是灾祸，

---

① 冰达坂：维吾尔语中的“达坂”意为坡度较大的山口，冰达坂一般位于海拔较高之处，四季冰雪不融，行走十分困难。

好似大山压在我的头上。

——（哈）“穆斯台赫扎特木卡姆·第二分章第七曲”

看呀看呀看不到，
世界的边际。
这世界好比老驿站，
我是个过客。

——（哈）“切比亚特木卡姆·第三曲”

让我把苦水倾吐，
让我为自己哭泣。
我在苦难中萎黄，
说不尽孤儿的悲戚。

——（哈）“切比亚特木卡姆·第三曲”

无尽的忧愁痛苦，
降到了男儿的头顶；
眼泪汇成了河流，
能把磨盘石转动。

——（哈）“乌孜哈勒木卡姆·第三曲”

年幼无知的小孩子呀，
折一枝柳条当马骑。
出门在外的流浪汉哪，
想起了家乡泪如雨。

——（哈）“多浪穆夏威莱克木卡姆·第十一曲”

4. 宣弘伊斯兰教义类

公元十世纪末，维吾尔人的先民开始皈依伊斯兰教，至公元

十六世纪塔里木盆地四缘和吐鲁番、哈密盆地诸绿洲的子民们全都成为笃信伊斯兰教的穆斯林。

伊斯兰教在“一个真主，一个最后的先知”的原则基础上提倡“六信”：信真主安拉，信天使，信安拉的使者（穆罕默德是安拉最后的一位封印使者、先知），信天启的《古兰经》，信前定，信末日审判。伊斯兰教的礼仪为念（《可兰经》及清真言）、礼（拜）、斋（戒）、课（捐赠）、朝（拜圣地麦加）这“五功”。在维吾尔“十二木卡姆”和各地方木卡姆的唱词中，都有为数不多的宣传这“六信”和“五功”的段落。如：

强大的真主，是你创造了天地，
你不要使信徒像我这样诧异。
你不要让我们在旷野焦灼期待，
开恩吧，你不要使我哀哀哭泣。

（《达里达尔王子与米赫丽卡公主》）

——“艾介姆木卡姆·第一达斯坦”

如果我有翅膀，
能在空中自由翱翔；
会把心里的一切，
告诉那至高的上苍。

——麦盖提县“丝姆巴亚宛木卡姆”

我们的母亲由谁来抚养？
肯定是上帝，上帝最慈祥。
母亲啊，请你不要流泪，
对咱们，上帝都有一本帐。

——巴楚县“埃尔扎尔巴亚宛木卡姆”

我以至仁至慈的真主的名义把信念树立，
我们的真主永存，他高于一切。

主啊，你是宇宙的主宰，你纯洁、辉煌无比，
世上的万物都是短暂的，唯有真主永存。

——（吐）“拉克木卡姆·木凯迪曼”

一切赞颂归主，我赞颂主的高尚，
而后我的赞颂归于穆斯塔法[①]；
因为他是无比纯洁的，
不仅是我，国王和乞丐都为你的爱陶醉。

——（吐）“木夏吾莱克木卡姆·且克特”

劝你快快行善祈祷，
免得遗憾留在心中；
别等将来再后悔，
那时后悔已不顶用。

——（吐）“木夏吾莱克木卡姆·赛勒克”

太初之时，并没有世界，
后来才出现；
真主用黄土挂成泥巴，
创造了阿丹。[②]

——（哈）“琼都尔木卡姆·第八曲”

主啊，我真惧怕你的威风，
我真怕年轻轻的丢掉生命。

---

① 穆斯塔法：对先知穆罕默德的尊称。
② 阿丹：即亚当。伊斯兰教义指认他是人类的始祖。

年幼时犯下了不少罪孽，

我真怕地狱之火将我焚烧。

——（哈）“琼都尔木卡姆·第九曲”

5. 思念亲人类

在“刀郎木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”和“哈密木卡姆”中，还可以见到一些以思念亲人为内容的唱词，其中表达了对父母、对兄弟和姐妹浑厚和诚挚的情感。如：

我的父亲啊，我的母亲，

挥洒汗血，历尽艰辛。

为了我的前途、未来，

向神灵祈求，向造物主点灯。

我为何在父亲面前流泪，

我为何给母亲诉苦？

我的脸像马前的麦草，

我如同燃尽的蜡烛。

——麦盖提县“拉克巴亚宛木卡姆”

母亲的去世使我心慌，

我好比折断了翅膀。

我离开母亲哭成泪人，

苦难使我黯然心伤。

山区长大的那些孩子，

我只能在荒野找到。

已经去世的父母亲，

我不知到何处寻找。

——阿瓦提县“沙木克巴亚宛木卡姆”

假如父母在人间，
我也不会如此伤感；
我想念父母常啼哭，
我的眼泪已流干。

——（吐）“恰尔尕木卡姆·且克特”

父母双双离别人世，
我心中充满悲伤；
尽管我哭得天昏地暗，
仍然吐不尽胸中的悲怆。

——（吐）“乌夏克木卡姆·赛勒凯”

近处姊妹每天见，
互诉心曲多方便；
远处姊妹见面难，
想念起来泪涟涟。

——（吐）“拉克木卡姆·赛勒凯”

人世间有那么三样东西，
一旦失去了难以寻觅；
一是父亲，一是母亲，
一是亲爱的同胞亲兄弟。

多好的种子撒在地里，
也不会长出个亲生兄弟；
即使你的眼泪流成江河，
也不会浇得它发芽抽枝。

——（哈）“穆斯台赫扎特木卡姆·第二分章第十一曲”

父亲好比是一座大山，
母亲好比是一座花园。
没有父亲，没有母亲，
只能在世上遭人白眼。

——（哈）“拉克木卡姆·第十曲”

6. 叙述历史类

这类歌词主要见于“哈密木卡姆”中。如“穆斯台赫扎特木卡姆”中的第三曲“亚孜吾孜托云”，叙述了17世纪反抗准噶尔汗国入侵者的民族英雄吾麦尔英勇奋战的悲壮故事。“穆斯台赫扎特木卡姆”第二分章第十二曲“怀着怨仇分手”是历史民歌《铁木尔之歌》的一部分。铁木尔是民国初年哈密、吐鲁番起义的首领，后被当时任新疆督军的杨增新招安诱杀。曾任会国政协副主席的维吾尔族著名作家包尔汗根据铁木尔起义的故事曾写过一部名叫《火焰山的怒吼》的话剧，曾由新疆话剧团于1961年公演。《穆夏威莱克木卡姆》第十一曲“亚奇伯克”是历史叙事长诗《亚奇伯克》的一部分，诗中的主人翁亚奇伯克是公元17世纪领导哈密人民对准噶尔入侵者进行英勇斗争的民族英雄。“都尕木卡姆”第四曲“伊斯兰伯克”选自长篇叙事诗《伊斯兰伯克》，歌颂了这位曾和清朝官兵做过斗争的英雄，叙述了他的斗争事迹和牺牲经过。

“穆斯台赫扎特木卡姆”第二分章第三曲“淖毛湖之歌”和“都尕木卡姆”第十一曲“星星峡”通过讲述历史，控诉了统治哈密地区的王爷，表达了劳动人民心中的愤懑和哀怨：

淖毛湖[1]是个荒凉的地方，

---

[1] 淖毛湖：位于新疆哈密地区伊吾县的一片沼泽地，曾是哈密王流放犯人的地方。

长着无数的红柳和胡杨。
天气燠热，差事沉重，
人们已失去生存的力量。

再别提那淖毛湖吧，
淖毛湖是座苦难的监狱。
坑坑洼洼的路上长满荆棘，
老百姓都是王爷的差夫。

——“淖毛湖之歌”

星星峡[1]是座戈壁荒滩，
夹在两座大山之间；
回头望着去哈密的大路，
望呀望呀望穿了双眼。

星星峡的长路多么难走，
在路上我失去了右手。
要想不走又心里嘀咕，
只怕我的爹娘会有罪受。

夏木呼苏王爷多么残酷，
让我走上了星星峡之路。
他给我两条鞭子，
让我赶着瘦弱的马儿。

星星峡的路途多么艰难，
两匹瘦马饿死在路边。

---

① 星星峡：为甘肃、新疆交界之地。哈密王曾在此地设置兵站，为保证供给，经常强迫穷苦的百姓为兵站运送粮饷。

石子路走得我磨破了双脚，
我的哭声高过了蓝天。

——“星星峡”

哈密“胡甫提木卡姆”第十六曲“山里洪巴”（又名“哪里来的骆驼客”）填唱着汉语的歌词，这既是遥远的丝绸之路所留下的历史印迹，也是维吾尔族和汉族文化交流的生动写照：

哪里来的骆驼客，山里洪巴嗨呼嗨，
吐鲁番来的骆驼客，山里洪巴嗨呼嗨。
骆驼跟前驮的啥，山里洪巴嗨呼嗨，
花椒胡椒姜皮子，山里洪巴嗨呼嗨。

花椒胡椒啥价钱，山里洪巴嗨呼嗨，
二两二钱二分半，山里洪巴嗨呼嗨。
有钱的老爷炕上坐，山里洪巴嗨呼嗨，
没钱的老爷地下坐，山里洪巴嗨呼嗨。

被“十二木卡姆”选择填唱的维吾尔民间达斯坦共有《艾里甫与赛乃姆》、《玉素甫与艾合买提》、《赛乃拜尔》、《法鲁赫王子与古丽鲁赫公主》、《乌尔丽哈与海米拉江》、《玉素甫与孜莱哈》、《尼扎木丁王子与热娜公主》、《塔依尔与祖赫拉》、《帕尔哈特与西琳》、《拜赫拉木与迪丽阿拉姆》、《凯买尔夏赫与谢米丝嘉南》、《古丽夏与瓦莱卡》、《迪里达尔王子与米赫丽卡公主》等 13 部。其中以在新疆各维吾尔聚居区广泛流传的《艾里甫与赛乃姆》最为重要，共有 15 首该达斯坦的选段被填唱在“拉克木卡姆”、“且比巴亚特木卡姆”、“木夏吾莱克木卡姆”、“恰哈尔尕木卡姆”、“乌孜哈勒木卡姆”、“乌夏克木卡姆”、“纳瓦木卡姆”、“斯尕木卡姆”等 8 套木卡姆之中。

除《玉素甫与艾合买提》歌颂了本民族历史传说中的英雄之外，其他十二部达斯坦都属“爱情达斯坦”类，以男女主人公之间悲欢离合的故事为主要内容。如《艾里甫与赛乃姆》所讲述的就是这样一个故事：中世纪，某城廓王国的国王阿巴斯与丞相艾山外出打猎，都遇到了一只怀孕的黄羊。两人出于怜悯之心，都不忍伤害于它，并为双方妻子腹中的婴儿指腹为婚。后来，艾山不幸去世，他的儿子艾里甫与国王的女儿赛乃姆一起长大，青梅竹马，感情甚笃。新丞相夏瓦孜为了篡权，唆使自己的儿子、宫廷卫队长阿不都拉夏特夺艾里甫所爱，并诬陷说艾里甫与山中的强盗有所勾结，企图血染宫廷。阿巴斯国王轻信谗言，将艾里甫全家放逐异地他乡。赛乃姆痛苦欲绝，病入膏肓。艾里甫受尽千辛万苦，终于在贫苦山民的帮助下趁修建皇宫花园之机打入皇宫，杀死阿不都拉夏特，并揭露了他们的阴谋。阿巴斯国王如梦方醒，悔恨交加，遂同意了艾里甫与赛乃姆的婚事。

叙事长诗《艾里甫与赛乃姆》曲折动人的故事情节和“十二木卡姆”的曲调珠联璧合，开始以说唱的形式在维吾尔族民间不胫而走。20 世纪 30 年代，一批有为的艺术家将其搬上舞台，开维吾尔歌剧之先河，50 多年久演不衰。

综上所述，维吾尔木卡姆的唱词中，既有哲人的箴言，也有上苍的告诫；既表达了维吾尔人对幸福生活的向往，对甜蜜爱情的追求，更表达了他们所特有的“苦中取乐”的乐观精神。从中，我们既看到了维吾尔人的勤劳、勇敢、淳朴、热情、正直、善良和富于自我牺牲的高贵品德，也看到了维吾尔族古典诗作和民间歌谣所常用的以景起兴、以物起兴、以情起兴及生动的正比、反比、排比等“非直陈”的文学表现手法，从而体味到维吾尔人所特有的审美追求。同时，我们从维吾尔木卡姆的唱词中也可以看出：维吾尔木卡姆，源于维吾尔人的社会生活，是用独特

形式反映人民生活习俗和精神风貌的“百科全书”，它体现和传承着维吾尔民族文化传统，具有重大的历史文化价值。



一、思考题：

1. 爱情类维吾尔木卡姆的唱词表现了哪些内容？

二、名词解释：

1. 伊斯兰教所倡导的六信、五功

2. 阿丹

3. 艾里甫与赛乃姆

第六章　维吾尔木卡姆的乐律乐调（上）

除了唱词的因素以外，维吾尔木卡姆独特的艺术魅力，还在于她具有着独特的音乐形态特点。从本章开始，我们将从乐律乐调、曲式结构、节拍节奏、旋法特征、使用乐器等各个方面对此作逐一的介绍。

第一节　维吾尔木卡姆中四分中立音律的影响

在经过多年的探研，尤其是使用现代科技手段对维吾尔木卡姆进行过几次测音之后，在维吾尔木卡姆特别是“十二木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”、“刀郎木卡姆”中存在四分中立音律的影响已经成为不争的事实。

早在20世纪50年代，万桐书等老一辈音乐工作者在为吐尔地阿洪等木卡姆其留下的录音记谱时，就对“微分音”有了认识，并用“↑”（微升）、“↓”（微降）等符号标示这些特殊的乐音。在1960年人民音乐出版社、民族出版社出版的《十二木卡姆》的前言中写道：“还有部分的曲调，它们的‘1’、‘2’、‘3’、‘4’、‘5’比原音稍高约四分之一音，或稍低约四分之一音”。“曲调中的四分之一变音，有的在全曲从始到终都有，有的是在曲中一段，也还有不同的四分之一变音交替出现在同一曲调的情况”。

1985年10月，中国艺术研究院音乐研究所和新疆艺术研究所在乌鲁木齐联合举办了“新疆民族音乐乐律与调式问题讨论会”，我国著名音乐学家、律学家黄翔鹏、赵宋光先生和正在中国艺术研究院攻读博士的年轻律学家韩宝强，中国艺术研究院音乐研究所测音员徐桃英、顾伯宝携带当时国内最先进的Strobo-conn闪光频谱测音仪专程前来参加了会议。黄翔鹏先生对本次测音工作提出了如下要求：

（1）工作的全过程始终由参加讨论会的维吾尔、汉及其他各族音乐家们，充分发挥艺术和技术民主，注重集体讨论，努力统一认识。

（2）对测音素材的选择，通过集体讨论，随时淘汰缺乏代表性的材料，保证典型性。

（3）配备有熟练操作技术的人员，根据当地电压条件，对可疑数据尽量作反复测试，籍以保证准确性。

（4）根据测音器材的性能，选择全选的测音程序和补充手段，籍与会音乐家敏锐听觉和艺术感受上综合判断的能力，弥补机械选定瞬间音高可能发生的失误。

本次会议共对26首维吾尔族传统音乐的录音进行了乐律测定，其中包括木卡姆大师吐尔地阿洪演唱的“十二木卡姆”中的“散板序唱”12首，年轻木卡姆艺术家古丽巴哈尔·阿木提演唱的木卡姆中的“达斯坦”乐曲一首，民间艺人演唱的《刀郎木卡姆》选段两首，《哈密木卡姆》选段两首。

测音的结果表明，在上述17首乐曲中，除“且比亚特木卡姆”和“木夏吾莱克木卡姆”的散板序唱外，15首乐曲都多寡不一地存在着音分值为51、56、66、67、132、133、134、146、141、142、143、147、150、151、152、154、155、156、158、160、162、163、165、167、168、169、170、230、232、236、

240、242、250、264及346的特殊音程。[①] 全体与会者在测音报告上签了名，“公认这一报告中发表的全部数据。虽属初步测定，亦应看作是可靠的，能够据以分析和研究维吾尔传统音乐乐律问题的材料”。测音工作完成之后，代表们结合对于阿拉伯、伊朗、土耳其、印度传统音乐乐律、调式的介绍进行了初步的学术讨论，一致认为：在以木卡姆为代表的维吾尔族传统音乐中存在着“四分中立音律”，并决定在记谱工作中引进半升号“𝄲”和半降号“𝄳”。

在全国艺术科研课题《〈刀郎木卡姆〉的生态与形态研究》实施期间，由韩宝强主持对于“刀郎木卡姆”的音响再次进行测音，得出了“刀郎木卡姆明显地存在着各种乐律的影响，其中的各类四分中立音尤其是中立三度音和中立七度音值得我们加以特别的注意”的结论。“刀郎木卡姆”中的“巴希巴亚宛木卡姆”以中立七度音“$^{+}$Do”、“乌孜哈尔巴亚宛木卡姆”以中立三度音“$^{+}$Fa”、“丝姆巴亚宛木卡姆”以中立三度音“$^{+}$Do”作为段落或乐曲的结音，更为乐曲旋律带来了特殊的韵味[②]。

2005年新疆师范大学音乐学院硕士研究生王文静、黎海涛在他们的毕业论文《维吾尔〈十二木卡姆〉音列研究》及《对于吐尔地阿洪演唱版〈恰哈尔尕木卡姆〉的乐谱记录》过程中，又分别采用先进的测音手段，对新疆木卡姆艺术团和吐尔地阿洪演唱的“十二木卡姆”进行了测音，进一步实证了“四分中立音列”在维吾尔木卡姆中的存在。

---

① 见《“新疆维吾尔族音乐乐律与调式问题讨论会”测音工作报告》，载《新疆艺术》1986年第5期。

② 详见韩宝强：《〈刀郎木卡姆〉音律研究》，载《刀郎木卡姆的生态与形态研究》，中央音乐学院出版社，2003年，北京版。

所谓的“四分中立音律”，可以从两个方面来理解：

（1）和十二平均律将一个全音平均分为二个半音不同，四分中立音律将一个全音平均分为四个四分音。如果按照19世纪英国语言学家、音乐学家埃利斯（A. J. Ellis，1814—1890）在《论各民族的音阶》中创造性地提出的所谓的“音分”概念来表达[①]，一个纯八度音程之间的音分值为1200音分，一个全音（大二度）的音分值为200音分，一个半音（小二度）的音分值为100音分，而一个四分音的音分值则为50音分。

（2）在十二平均律中，纯五度的音分值为700音分，其构成法有二：

大三度和小三度的结合，即：

700音分=400音分+300音分；

小三度和大三度的结合，即：

700音分=300音分+400音分。

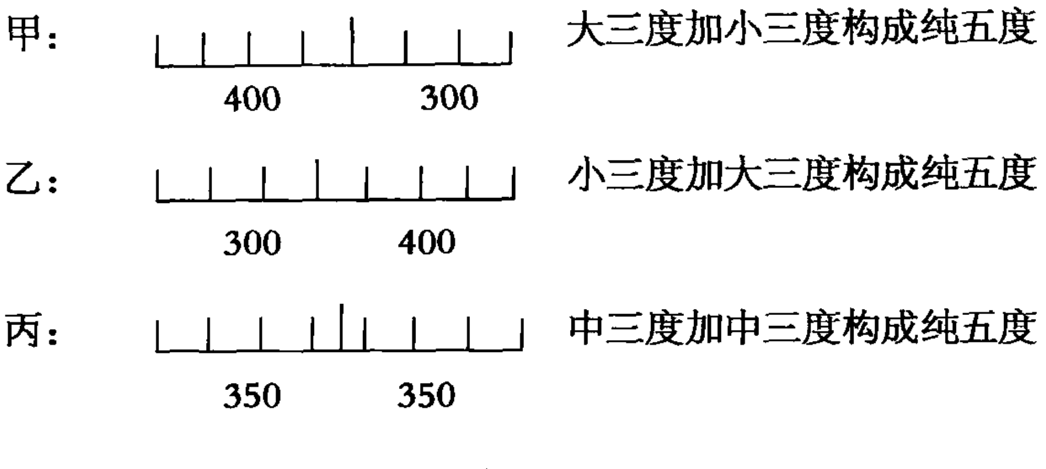
但是，在引入了四分音的概念之后，出现了一个350音分的音程，它介于大三度和小三度之间，又恰恰处在纯五度音程的“中立点”上：

700音分 = 350音分 + 350音分

我们可以通过图表更清晰地看到大三度、小三度和被我们称作“中（立）三度”的这三种不同三度音程的关系：

---

① 转引自伍国栋《民族音乐学概论》，人民音乐出版社，1997年，北京版，第4页。



图表 05－01

同理，在一个八度之内，还可构成音分值为 850 的“中六度”和音分值为 1050 的“中七度”。

这种“四分中立音律”的影响在亚洲、非洲各国传统音乐中是经常可以见到的，尤其以中亚、西亚、南亚各国为最。由此，我国著名音乐学家王光祈（1892—1936）将其视作“波斯亚刺伯乐系”（即“波斯阿拉伯乐系”）最显著的特点[①]。至于它的起源，大部分律学家认为生于某些倍音，至少与倍音有关。例如，四分之三音的音程可以被认为是十一倍音与十二倍音的距离，中立六度可以认为与十三倍音有一定的关系，或可以被认为是十一倍音与十八倍音的距离。而最早应用于音乐实践中的，是生活在公元 8 世纪的阿拉伯乌特名手萨尔萨尔（Zalzal）[②]。他在乌特琴上首倡以𝄳e 音代替♭e 和 e 音，以𝄳a 音代替♭a 和 a 音，从而确立了“中立三度”和“中立六度”的地位。

四分音可以通过半升（升高 50 音分，我们用“𝄲”号表示）

① 见王光祈《东方民族之音乐》，载冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》，人民音乐出版社，1993 年，北京版，第 130 页。

② 详见缪天瑞《律学》，人民音乐出版社，1983 年，北京版，第 187 页。

或半降（降低50音分，我们用"ɗ"号表示）来达到。在维吾尔木卡姆的实际中，这些"四分中立音"在大部分情况下并不固定，而以游移音（或称"活音"，我们用"ʌʌ"号和"ʌ̸ʌ"号分别表示向上或向下的游移，其幅度一般不超过50音分）的面貌出现，在不同的乐调中，四分音的位置又各不相同。请看下表：

表05—01　维吾尔木卡姆音乐乐调中的四分音分布表

音级序 调首音	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ	Ⅶ
Do		(𝄲)			ʌʌ (𝄲)		
Re			𝄲				𝄲
Mi			(ʌʌ) 𝄲				(ʌʌ) 𝄲
Sol		𝄲	𝄳		ʌʌ 𝄲		
La			𝄲			(𝄲)	(𝄲)
Si			ʌʌ 𝄲			ʌʌ 𝄲	𝄲 (ʌʌ)

（表中外加括号者，表示较少出现）

从以上表中可以看到，在维吾尔木卡姆音乐中出现最频繁的四分中立音是中三度、中六度和中七度，其次为250音分的"四分音宽二度"和750音分的"四分音宽五度"，也包括150音分的"四分音窄二度"。它们的出现，在十二平均律中原有的纯、大、小、增、减音程的基础上，大大丰富了乐音之间的音程关系。此外，维吾尔木卡姆音乐中，主要通过半升音达到中立三度、中立六度、中立七度的特征，明显地和波斯、阿拉伯音乐主要通过半降音达到中立音的特征不同，其中的缘由尚待我们作进一步的探讨。

第二节　“十二木卡姆”中的纵向乐调模式

与大部分国家和地区、民族所存在的“木卡姆音乐现象”一样，维吾尔木卡姆特别是“十二木卡姆”也具有调式的意义，也就是说，在“十二木卡姆”的每一套木卡姆中，都可以看到贯穿始终的主要乐调。请看下表：

表 05—02　《十二木卡姆》中各套木卡姆所贯穿的纵向乐调模式

序号	木卡姆名称	乐调模式
Ⅰ	拉克木卡姆	
Ⅱ	且比巴亚特木卡姆	
Ⅲ	西尕木卡姆	
Ⅳ	恰哈尔尕木卡姆	
Ⅴ	潘吉尕木卡姆	
Ⅵ	乌孜哈勒木卡姆	
Ⅶ	艾且木木卡姆	
Ⅷ	乌夏克木卡姆	
Ⅸ	巴雅特木卡姆	
Ⅹ	纳瓦木卡姆	
Ⅺ	木夏吾莱克木卡姆	
Ⅻ	依拉克木卡姆	

在这张表中，以方框（□）表示乐曲的结束音，白符头（𝅗）表示乐曲的骨干音，黑符头（●）表示乐曲的非骨干音。

如果我们对上述《十二木卡姆》的纵向乐调模式进行分析，就可以看出蕴于其中的下列特点：

1. 多结音现象

在“十二木卡姆”中，有5套存在2个乐曲结音，1套存在3个乐曲结音。这样，12套木卡姆中就一共存在19个结音。它们的首调唱名分别为Sol（存在于3套木卡姆中）、Do（存在于4套木卡姆中）、Re（存在于4套木卡姆中）、Mi（存在于3套木卡姆中）、La（存在于2套木卡姆中）和Si（存在于3套木卡姆中）。这种在一个乐调中可以存在几个不同的结音和Do、Re、Mi、Sol、La、Si六者皆可以作为乐曲结音的情况，我们称作“多结音现象”。

以Mi或Si为乐曲结音的现象在大部分民族的传统音乐中见得较少，故举例加以说明。

以Mi为结音的乐曲：

谱例05—01





——“恰哈尔尕木卡姆·木凯迪满”尾

以 Si 为结音的乐曲：

谱例 05—02



——“乌夏克木卡姆·凯迪满”尾【音响 06—02】

在一个乐调中出现两个以上结音的现象见于“且比巴亚特木卡姆”、“艾介姆木卡姆”、“乌夏克木卡姆”、“巴雅特木卡姆”、“纳瓦木卡姆”、“木夏吾莱克木卡姆”等“十二木卡姆”中的6套木卡姆。

如“且比巴亚特木卡姆”中大部分乐曲皆以 Do 为结音：

谱例 05—03



——“且比巴亚特木卡姆·太艾则”尾【音响 06—03】

而该木卡姆的“木凯迪满”段落却偏偏以 Re 为结音，第一大部分“琼乃额曼”的结束句和整套木卡姆的结束句亦然：



——“且比巴亚特木卡姆·木凯迪满”尾

2. 游移音现象

上、下游移音大量存在，并对乐调的风格产生重要的影响。也就是说，构成维吾尔木卡姆乐调的绝对不是只包含固定音级的“音阶”，而是既包含若干个固定的“音级”，又包含若干个游移的“音过程”的“音列”。在维吾尔维吾尔卡姆音乐中，游移音多在以下三种情况出现：

（1）伴随着四分音出现；

（2）与调首音构成大三度的Ⅲ级音，可能做向下的游移；与调首音构成小三度的Ⅲ级音，可能做向上的游移。从而表现出模糊大、小三度，Ⅲ级音向“中立三度”靠拢的倾向；

（3）在旋律下行时，可以见到 Si、Mi、La 等乐音向下方的游移，这可能是为了加强旋律的运动趋势。这也从一个侧面表现出了东方音乐对于“曲线美”的执意追求。诚如我国明代著名律学家朱载堉所言：“数乃死物，一定而不易，音乃活法，圆转而无穷。”

以游移的“音过程”作为乐句半终止：

谱例 05—04



——“乌夏克木卡姆·木凯迪满”片断

以游移的“音过程”作为乐曲结尾：

谱例 05—05



——“木夏吾莱克木卡姆·第三达斯坦”尾

3. 同结音不同音列现象和一级多音现象

结音相同的乐调，其音列结构可以有多种不同。首先，可以出现只由 Do、Re、Mi、Sol、La 构成的“五声调式”，由 Do、Re、Mi、Fa、Sol、La 或 Do、Re、Mi、Sol、La、Si 构成的“六声调式”以及由 Do、Re、Mi、Fa、Sol、La、Si 构成的“七声调式”，还可以出现以 Do、Re、Mi、Fa、♯Fa、Sol、La、Si 或 Do、Re、Mi、Fa、Sol、La、♭Si、ᵛSi 构成的“八声调式”甚至是由 Do、Re、Mi、Fa、♯Fa、Sol、La、♭Si、ᵛSi 构成的“九声调式”。在维吾尔“十二木卡姆”的音乐中，以“七声调式”居多，也能见到“五声调式”、“六声调式”的旋律片断和八声、九声的曲调。

维吾尔“十二木卡姆”中的五声旋律片断：

谱例 05—06



——“且比巴亚特木卡姆·奴斯赫迈尔乎里”片断

维吾尔“十二木卡姆”中的八声曲调：

谱例 05—07

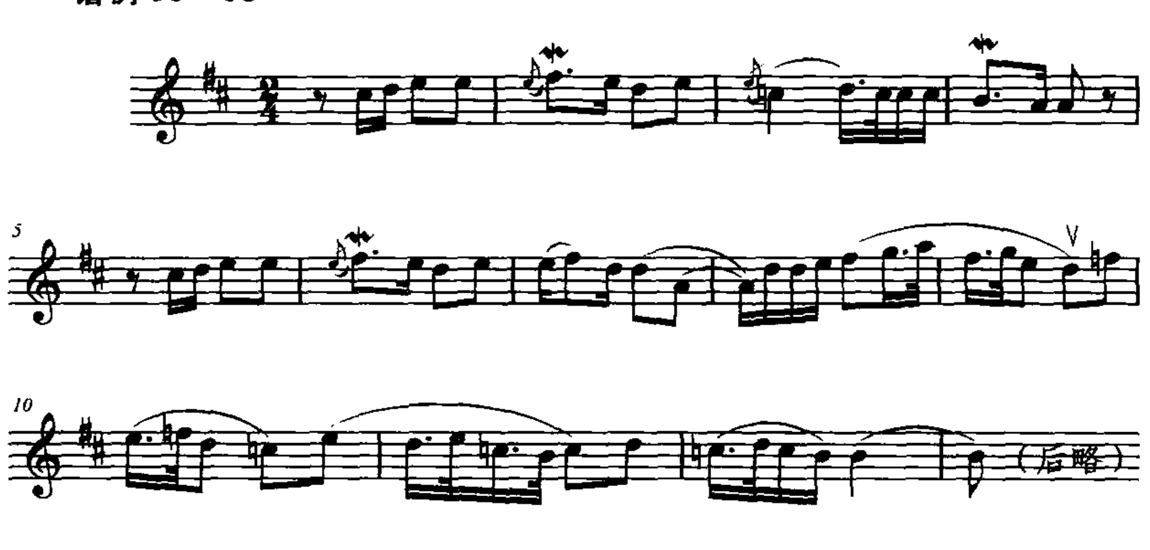




——“木夏吾莱克木卡姆·奴斯赫”片断

维吾尔“十二木卡姆”中的九声曲调：

谱例 05—08



——“潘吉尕木卡姆·第二克其克赛勒克”片断

上两例中 Fa 和♯Fa 以及 Fa 和♯Fa、Si 和♭Si 的前后出现，显然不具备调变化的含义，而是旋律进行的趋势使其然。同时，由于几种不同乐律在同一首乐曲中的并存，在音列中的某一个或几个音级上，也可能出现几个不同的乐音。如在以 Sol 为结音的音列中出现 La、+La 和 Re、+Re，在以 Mi 或 Si 为结音的音列中出现 Sol、+Sol、♯Sol 和 Re、+Re、♯Re 等。对于上面所说的这几种情况，我们将其称为“一级多音现象”。

正是这些"四分中立音现象"、"多结音现象"、"游移音现象"、"一级多音现象"和"同结音不同音列现象"，从本质上体现了维吾尔"十二木卡姆"在乐律、乐调方面的特点，并凸现出了她作为"东西方音乐文化交流、荟萃之结晶"所特有的性质。

第三节　"刀郎木卡姆"、"吐鲁番木卡姆"、"哈密木卡姆"的乐调特点

1."刀郎木卡姆"、"吐鲁番木卡姆"的乐调特点

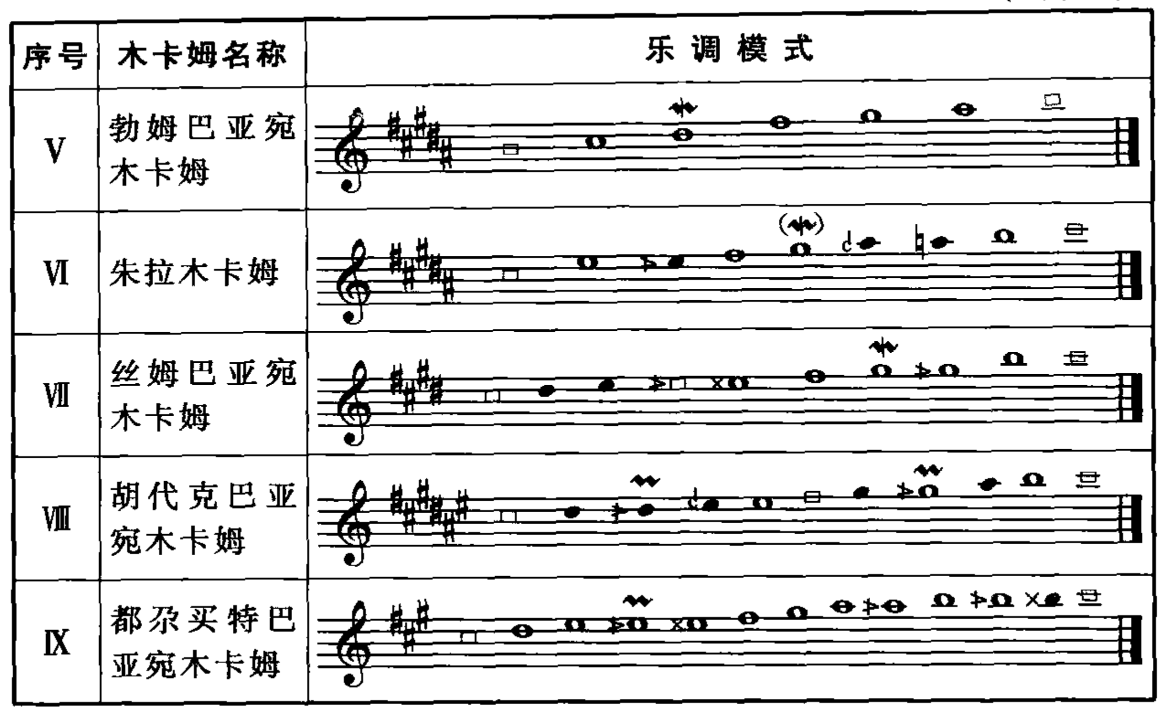
在每一套"刀郎木卡姆"和"吐鲁番木卡姆"之中，我们也可以看到贯穿始终的"纵向乐调模式"。下面所列为麦盖提版"刀郎木卡姆"和"吐鲁番木卡姆"中每一套木卡姆所贯穿的纵向乐调模式一览表：

表 05—03　麦盖提版《刀郎木卡姆》的纵向乐调模式一览表①

序号	木卡姆名称	乐调模式
Ⅰ	巴希巴亚宛木卡姆	
Ⅱ	乌孜哈尔巴亚宛木卡姆	
Ⅲ	拉克巴亚宛木卡姆	
Ⅳ	木夏吾热克巴亚宛木卡姆	

① 本教程所举"刀郎木卡姆"的谱例，由《刀郎木卡姆的生态与形态研究》课题组提供，周吉、常树蓬、徐明先记谱。

（续表 1）



序号	木卡姆名称	乐调模式
Ⅴ	勃姆巴亚宛木卡姆	
Ⅵ	朱拉木卡姆	
Ⅶ	丝姆巴亚宛木卡姆	
Ⅷ	胡代克巴亚宛木卡姆	
Ⅸ	都尕买特巴亚宛木卡姆	

表 05—04　“吐鲁番木卡姆”中每套木卡姆所贯穿的纵向乐调模式一览表①

木卡姆名称	乐调模式
拉　克	
且比亚特	
木夏吾莱克	
恰 尔 尕	
潘 吉 尕	

① 本教程所举“刀郎木卡姆”的谱例，由《刀郎木卡姆的生态与形态研究》课题组提供，周吉、常树蓬、徐明先记谱。

（续表 1）

木卡姆名称	乐调模式
多浪木夏吾莱克	
萨　巴	
乌夏克	
巴雅特	
纳　瓦	
依拉克	

从以上两张表格中，我们可以看到：九套“刀郎木卡姆”一共包含有 45 首乐曲，其中以 Sol 为结束音的乐曲共有 13 首，以 Do 为结束音的乐曲共有 11 首，以$^{+}$Do 为结束音的乐曲共有 7 首，以 Re 为结束音的乐曲共有 6 首，以 Mi 为结束音的乐曲共有 5 首，以$^{+}$Fa、La、$^{\#}$Do 为结束音的乐曲各只有 1 首，而没有一首乐曲是以 Si 为结束音的。十一套“吐鲁番木卡姆”中，有五套以 Sol 为结束音，两套以 Do 这结束音，两套以 Si 为结束音，一套以 Mi、一套以 La 为结束音。经过初步的比较，我们又可以看到“刀郎木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”和“十二木卡姆”在乐律、乐调方面存在着下面几点异同之处：

（1）“四分中立音律”的影响都比较浓重，但是以不游移的半升音作为乐曲的结束音，只有在“刀郎木卡姆”中才可以见到。这些结束音多数为“中立三度音”或是“中立七度音”。

谱例 05—09　刀郎“巴希巴亚宛木卡姆”以中立七度音作为乐曲结音：



（2）多结音现象和游移音现象、一级多音现象等在三种维吾尔木卡姆中都可以见到，此三者和“四分中立音现象”一起，构成了影响维吾尔木卡姆音乐风格的四大重要因素。

（3）相对而言，“刀郎木卡姆”中的“五声性曲调”和“六声性曲调”要比“吐鲁番木卡姆”、“十二木卡姆”中多。

（4）“十二木卡姆”中的各套木卡姆，有几套和“吐鲁番木卡姆”、“刀郎木卡姆”中的几套木卡姆有着相近或相似的纵向乐调模式。具体如下表所列：

表 05—05　“十二木卡姆”和“吐鲁番木卡姆”、“刀郎木卡姆”之间纵向乐调模式相近或相似的各套木卡姆一览表

“十二木卡姆”	“吐鲁番木卡姆”	“刀郎木卡姆”
拉克	拉克	拉克巴亚宛
且比巴亚特	且比亚特	
斯尕		巴希巴亚宛
恰哈尔尕	恰尔尕	都尕买特巴亚宛
潘吉尕	潘吉尕	
乌扎勒	萨巴	

（续表1）

“十二木卡姆”	“吐鲁番木卡姆”	“刀郎木卡姆”
艾介姆		
乌夏克	乌夏克	
巴雅特	巴雅特	
纳瓦	纳瓦	胡代克巴亚宛
木夏吾莱克	木夏吾莱克	木夏吾莱克巴亚宛
依拉克	依拉克	

2．“哈密木卡姆”的乐调特点

哈密地处新疆的东大门，因为本地区和甘肃省的河西走廊、漠南蒙古草原直接相连而和汉、蒙古等诸多兄弟民族在政治、经济、文化诸领域有过更多的相互影响，哈密地区的维吾尔人直到公元16世纪才完全皈依伊斯兰教。因此在“哈密木卡姆”的乐律、乐调中，我们也可以较多地见到与中原汉民族以及我国北方诸草原民族相接近的特征。其具体的表现有以下几点：

（1）乐曲的结束音以Sol、Do、Re、La四者为主（分别为106首、77首、38首和32首），而以Mi、Si结束的只有几首，少如凤毛麟角。

（2）在“哈密木卡姆”中，五声、六声曲调分别占乐曲总数的24%和45.4%，七声曲调只占30%。四分音现象、一级多音现象、游移音现象和多结音现象也都较为少见。

谱例05—10　“哈密木卡姆”中的五声曲调①：



① 本教程所列“哈密木卡姆”谱例，选自新疆维吾尔自治区哈密地区文体局编《哈密木卡姆》，人民音乐出版社，1994年，北京版。



——哈密“且比亚特木卡姆”第二分章第四曲
“这是我的命运”片断

习 题：

一、思考题：

维吾尔“十二木卡姆”在乐律、乐调方面最本质的特点是什么？

二、名词解释：

1. 四分音
2. 中立三度音
3. 萨尔萨尔

第七章　维吾尔木卡姆的乐律乐调（下）

第四节　对于维吾尔木卡姆乐调的“四音列”（“三音列”）理论解释

“十二木卡姆”中各套木卡姆的乐调貌似复杂，其实也都可以用“不同的四音音列的组合”来解释。这些四音音列，可以被分为“不包含四分音的四音音列”和“包含四分音的四音音列”两种：

（1）不包含四分音的四音音列

Ⅰ. Do、Re、Mi、Fa [[Sol、La、Si 、Do（Ⅰ′）Do、Re、Mi、♯Fa、Sol、(Ⅰ″) La、Si、♯Do、Re（Ⅰ‴），其构成规律是：200 音分 +200 音分 +100 音分 =500 音分。]]

Ⅱ. Re、Mi、Fa、Sol [La、Si 、Do、Re（Ⅱ′），Mi、♯Fa、Sol、La（Ⅱ″），Sol、La、♭Si 、Do（Ⅱ‴），♯Fa、♯Sol、La、Si（Ⅱ ⁗），其构成规律是：200 音分 +100 音分 +200 音分 =500 音分。]

Ⅲ. Mi、Fa、Sol 、La [Si 、Do、Re、Mi（Ⅲ′），La、♭Si、Do、Re（Ⅲ″），其构成规律是：100 音分 +200 音分 +200 音分 =500 音分。]

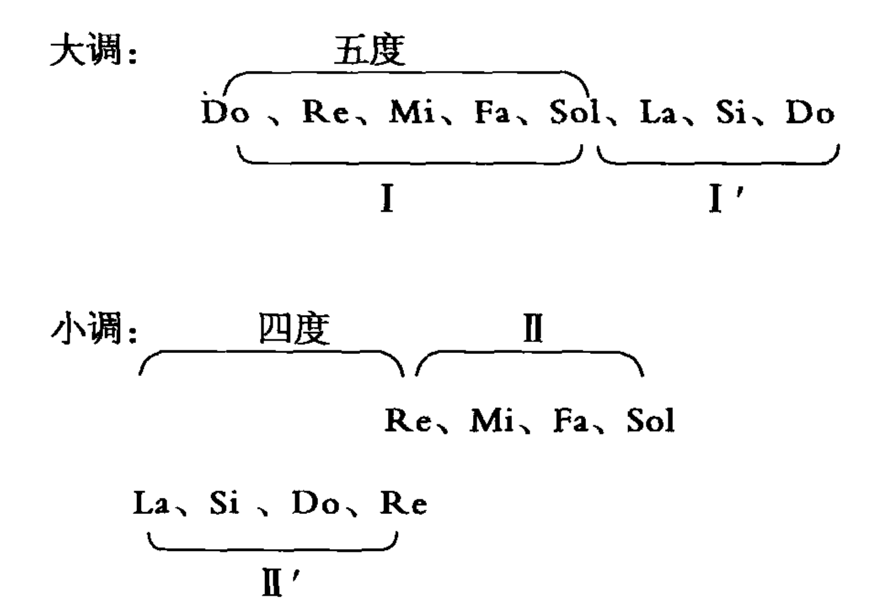
（2）包含四分音的四音音列

Ⅳ. Do、$^{+}$Re、Mi、Fa [Sol 、$^{+}$La 、Si 、Do (Ⅳ′), Fa $^{+}$Sol、La、$^{\flat}$Si (Ⅳ″), 其构成规律是: 250 音分 + 150 音分 + 100 音分 = 500 音分。]

Ⅴ. Re、Mi、$^{+}$Fa 、Sol [La 、Si 、$^{+}$Do 、Re (Ⅴ′), Sol 、La 、^{d}Si、Do (Ⅴ″), 其构成规律是: 200 音分 + 150 音分 + 150 音分 = 500 音分。]

Ⅵ. Mi、Fa 、$^{+}$Sol 、La [Si 、Do 、$^{+}$Re、Mi (Ⅵ′), $^{\sharp}$Fa 、Sol 、$^{+}$La、Si (Ⅵ″), 其构成规律是: 100 音分 + 250 音分 + 150 音分 = 500 音分。]

对于欧洲理论中的大调和小调，我们可以将其看作为两个相距五度（或四度）的相同的四音音列的单纯地“连接”（古希腊音乐理论中称为“不相连的两个四音列”）或“叠接”（古希腊音乐理论中称为“加音”而相连的两个四音列”）:



维吾尔“十二木卡姆”中每套木卡姆的乐调地，往往由三至八个不同的四音音列通过“连接”或“叠接”而来，具有着明显

的“混成性”：

“拉克木卡姆”： Ⅰ′+Ⅱ+Ⅱ″+Ⅳ；

“且比巴亚特木卡姆”： Ⅰ+Ⅰ′+Ⅳ″；

“木夏吾莱克木卡姆”： Ⅱ′+Ⅰ‴+Ⅲ+Ⅱ″；

“恰哈尔尕木卡姆”： Ⅲ+Ⅵ+Ⅲ″+Ⅲ′+Ⅵ′；

“潘吉尕木卡姆”： Ⅰ+Ⅰ″+Ⅰ′；

“乌孜哈勒木卡姆”： Ⅱ′+Ⅴ′+Ⅰ‴+Ⅲ+Ⅱ″；

“艾介姆木卡姆”： Ⅰ′+Ⅳ′+Ⅳ+Ⅱ；

“乌夏克木卡姆”： Ⅲ′+Ⅵ′+Ⅲ+Ⅵ+Ⅵ″；

“巴雅特木卡姆”： Ⅲ′+Ⅵ′+Ⅲ+Ⅵ+Ⅳ′；

“纳瓦木卡姆”： Ⅰ′+Ⅳ′+Ⅱ‴+Ⅳ+Ⅱ；

“斯尕木卡姆”： Ⅱ+Ⅰ″+Ⅴ+Ⅱ′+Ⅴ′+Ⅰ‴；

“依拉克木卡姆”： Ⅱ+Ⅴ+Ⅰ″+Ⅵ+Ⅱ⁗+Ⅱ″+Ⅴ+Ⅴ′。

9套“刀郎木卡姆”中有5套木卡姆的乐调仍可以用上面所列的四音音列来解释：

“乌孜哈尔巴亚宛木卡姆” Ⅰ+Ⅴ+Ⅰ′；

“拉克巴亚宛木卡姆” Ⅰ′+Ⅱ+Ⅳ+Ⅴ；

“木夏吾莱克巴亚宛木卡姆” Ⅴ+Ⅱ′；

“胡代克巴亚宛木卡姆” Ⅰ′+Ⅳ′+Ⅴ″+Ⅳ+Ⅰ；

在“都尕买特巴亚宛木卡姆”中，出现了一种新的四音音列：

Ⅶ. Mi、Fa、#Sol、La [Si、Do、#Re、Mi（Ⅶ′），其构成规律是：100音分+300音分+100音分=500音分]；

“都尕买特巴亚宛木卡姆”：Ⅲ+Ⅵ+Ⅶ+Ⅱ′+Ⅴ′+Ⅲ′+Ⅵ′+Ⅶ′。

“巴希都尕买特巴亚宛木卡姆”、“勃姆巴亚宛木卡姆”、“朱拉木卡姆”和“丝姆巴亚宛木卡姆”，由六个音级构成乐调，构成这些乐调的元素既有四音音列，也有三音音列。同样，三音音列也可以被分为“不包含四分音的三音音列”和“包含四分音的

三音音列”两种：

1）不包含四分音的三音音列：

Ⓘ Do、Re、Mi［Sol、La、Si（Ⓘ′），其构成规律是：200 音分 +200 音分 =400 音分］；

Ⓘ Re、Mi、Sol［Sol、La、Do（Ⓘ′），其构成规律是：200 音分 +300 音分 =500 音分］；

Ⅰ

Ⅱ

Ⓘ Mi 、Sol、La［La、Do、Re（Ⓘ′），Re、Fa、Sol（Ⓘ″），其构成规律是：300 音分 +200 音分 =500 音分］；

2）含四分音的三音音列：

Ⓘ Re、⁺Mi、Sol ，（其构成规律是：250 音分 +250 音分 =500 音分）；Ⅳ

Ⓘ Re、⁺Fa、Sol ，（其构成规律是：350 音分 +150 音分 =500 音分）。Ⅴ

“巴希巴亚宛木卡姆”：　　Ⓘ + Ⅴ′+ Ⅰ‴；

“勃姆巴亚宛木卡姆”：　　Ⓘ + Ⅰ′；

“朱拉木卡姆”：　　Ⓘ″+ Ⓘ + Ⅴ″+ Ⅲ″；

“丝姆巴亚宛木卡姆”：　　Ⅱ′+ Ⅴ′+ Ⅰ + Ⓘ‴+ Ⓘ。

如果将上述“十二木卡姆”中各套木卡姆的乐调和“刀郎木卡姆”中各套木卡姆的乐调进行比较，我们会发现至少双方各有 3 套木卡姆的乐调相近，即“拉克木卡姆”和“拉克巴亚宛木卡姆”相近：

Ⅰ′+ Ⅱ + Ⅱ″+ Ⅳ ≈ Ⅰ′+ Ⅱ + Ⅳ + Ⅴ ；

“恰尔尕木卡姆”和“都尕买特巴亚宛木卡姆”相近：

Ⅲ + Ⅵ + Ⅲ″+ Ⅲ′+ Ⅵ′≈ Ⅲ + Ⅵ + Ⅶ + Ⅱ′+ Ⅴ′+ Ⅲ′+ Ⅵ′+ Ⅶ′

“纳瓦木卡姆”和“胡代克巴亚宛木卡姆”相近：

Ⅰ′+Ⅳ′+Ⅱ‴+Ⅳ+Ⅱ≈Ⅰ′+Ⅳ′+Ⅴ″+Ⅳ+Ⅰ；

这就是说明，“刀郎木卡姆”在乐调方面和“十二木卡姆”有着一定程度的联系。

12套、19个分章的“哈密木卡姆”共含258首乐曲，其中有62首乐曲沿用着五声乐调，占全部乐曲的24%，有117首乐曲沿用着六声乐调，占全部乐曲的45.4%，沿用着七声乐调的乐曲只有79首，占全部乐曲的30.6%。对于在“哈密木卡姆”中较多地存在的五声乐调，我们可以用两个“三音音列的连续”来解释：

ⓘ+ⓘⓘⓘ=Do、Re、Mi、Sol、La；

ⓘⓘ+ⓘⓘ′=Re、Mi、Sol、La、Do；

ⓘⓘ′+ⓘ=Sol、La、Do、Re、Mi；

ⓘⓘⓘ′+ⓘⓘ=La、Do、Re、Mi、Sol。

请注意，在沿用“五声乐调”的“哈密木卡姆”中，“三音音列”均为不含四分音者，两个“三音音列”的连接方式，又均为“叠接”。

对于“哈密木卡姆”中更多地存在的“六声乐调”，我们又可以用“一个三音音列和一个四音音列的接结”来解释：

Ⅰ+ⓘⓘ′=Do、Re、Mi、Fa、Sol、La、Do；

Ⅱ+ⓘⓘⓘ′=Re、Mi、Fa、Sol、La、Do、Re；

ⓘⓘ′+Ⅱ=Sol、La、Do、Re、Mi、Fa、Sol；

ⓘⓘⓘ′+Ⅲ=La、Do、Re、Mi、Fa、Sol、La；

ⓘ+Ⅰ′=Do、Re、Mi、Sol、La、Si、Do；

ⓘⓘ+Ⅱ′=Re、Mi、Sol、La、Si、Do、Re；

Ⅰ′+ⓘⓘ=Sol、La、Si、Do、Re、Mi、Sol；

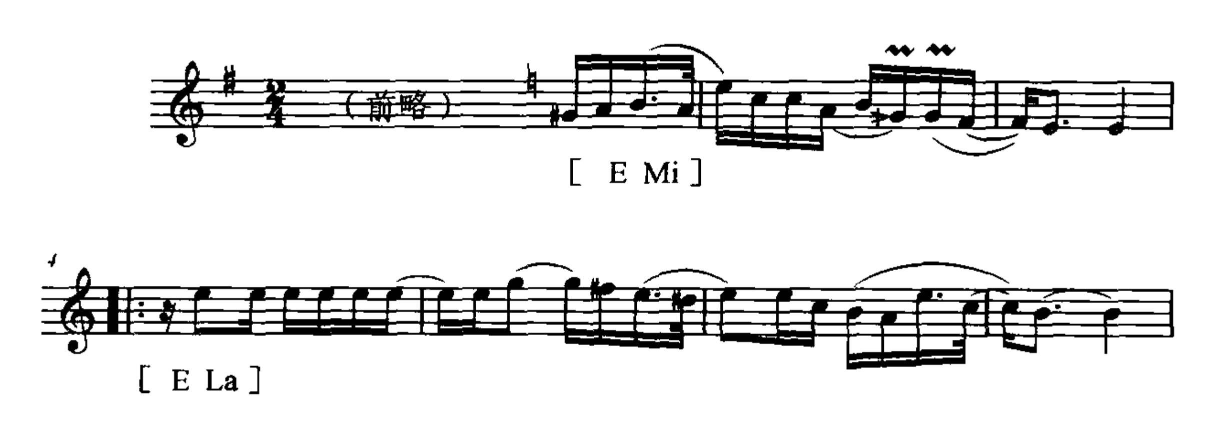
Ⅱ′+ⓘⓘⓘ=La、Si、Do、Re、Mi、Sol、La。

这八种乐调中也都不含四分音，“三音音列”和“四音音列”的连接方式，又均为“连接”。

第五节 维吾尔木卡姆中的乐调变化手法

乐调变化的手法在维吾尔木卡姆音乐中是经常可以见到的。就变换的形式而言，有交替（相当于“离调”，即由原调进入新调，再回到原调结束乐曲），转换（相当于“转调”，即由原调进入新调，并在新调结束乐曲），叠置（即在相距八度的两个不同音区，由两个不同的调“叠”成旋律）三类；就变换的手法而言，有同结音调变化（前后乐调的结音绝对音高位置不变，而乐调的音列结构发生变化，相近于“同主音”或“同名调”变化），同音列调变化（前后乐调的音列结构不变，而结音的位置发生变化，相近于“同调性调式变化”或“同宫音调式变化”），同调移位（前后旋律相同，而音区位置有所变化）等多种，其中又以第一种最为常用。下面举几个典型的调变化的例子。

谱例05—11 向属方向变化的同主音调式交替（通过乐音 *Fa* 的升高半音及还原完成）：







——“木夏吾莱克木卡姆·朱拉”片断

谱例 05—12 较为复杂的向重属方面变化的不同主音调式交替（通过乐音 *Fa* 和 *Do* 的升高半音及还原完成）：



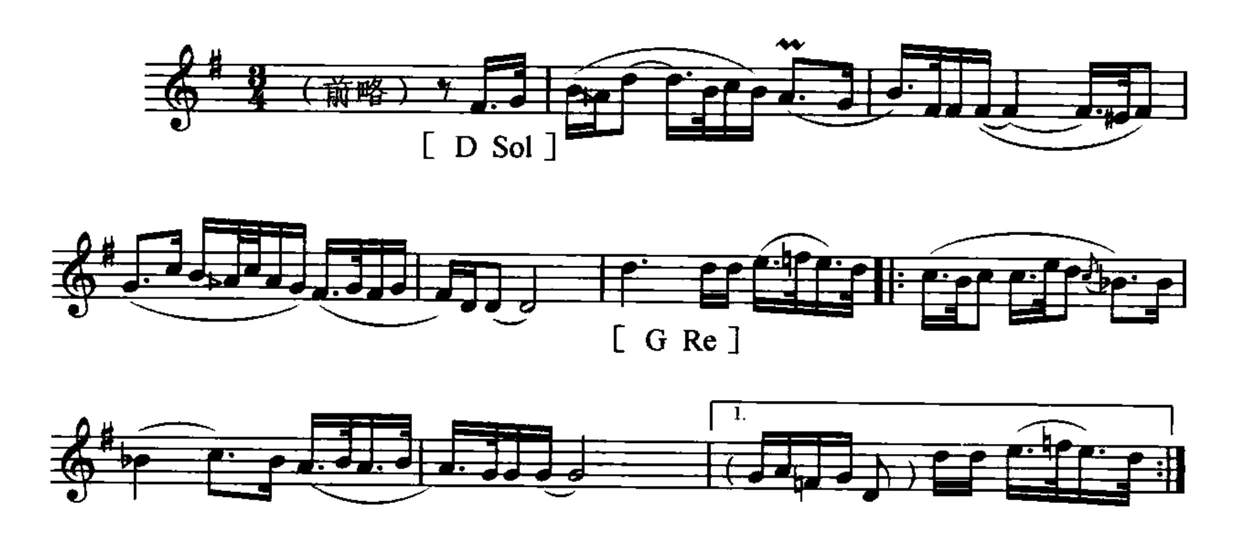
——“乌孜哈勒木卡姆·木凯迪满”片断

谱例05—13 向下属方向变化的同主音调式转换（通过乐音*Si*的降半音完成）：



——“且比巴亚特木卡姆·第一达斯坦”片断

谱例05—14 向重下属方向变化的不同主音调式交替（通过乐音*Si*和*Mi*的降半音及还原完成）：





——“纳瓦木卡姆·太艾则”片断

谱例 05—15　同音列调变化：



——“潘吉尕木卡姆·第一麦西热甫”片断

谱例 05—16　向下属方向的同调移位：



——“恰哈尔尕木卡姆·第一达斯坦”片断

除了上面介绍的各种调变化手法之外，在“十二木卡姆”中也可以见到各套木卡姆之间通过主乐调的“横向渗透”而达到调变化的例子。在十二套木卡姆中，以“纳瓦木卡姆”、“恰哈尔尕木卡姆”和“乌夏克木卡姆”所内蕴的主要乐调的渗透力最强。此处以“且比巴亚特木卡姆·太艾则迈尔乎里”为例：

谱例 05—17 “且比巴亚特木卡姆·太艾则迈尔乎里”片断：



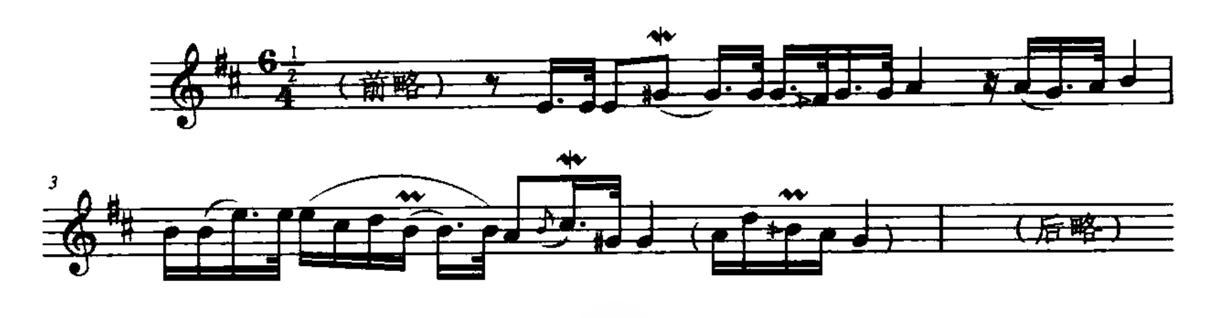
该乐曲从以 D 为“Do”的“且比巴亚特木卡姆”主乐调开始，逐渐过渡到以 A 为“Sol”的“纳瓦木卡姆”主乐调（以“$^{+}$Re”和“$^{+}$La”为特征），直到最后一句才回到原乐调。一首篇幅不大的“迈尔乎里”，从五声到六声，到七声，再通过四分音的引入使旋律更富于变化，其变化又是那么自然，真值得我们借鉴学习。

在“十二木卡姆”中，还可以看到因为受其他种类维吾尔木卡姆甚至是其他民族传统音乐文化的影响而使乐调更为丰富的段落。如在“木夏吾莱克”和“潘吉尕”等木卡姆中，都能见到具有典型“刀郎木卡姆”风格的曲调：

谱例 05—18　“十二木卡姆”中刀郎风格的乐曲：



——“木夏吾莱克木卡姆·第二克其克赛勒克迈尔乎里”片断



——“潘吉尕木卡姆·第二奴斯赫”片断

而在“木夏吾莱克木卡姆”第一、二“达斯坦”的迈尔乎里中，又出现了明显地具有着塔吉克族传统音乐风格的曲调：

谱例 05—19　“木夏吾莱克木卡姆·第二达斯坦迈尔乎里”片断：



维吾尔木卡姆的乐调丰富多彩，变化万端，本节文字粗浅的介绍和所举的例子难免挂一漏万。总的说来，对于维吾尔木卡姆乐调的初步研究，使我们更加明确地看到了这个巨大的“音乐活体”所具有的“多元一体”的“混成性”特点。这正是东亚、西亚、中亚、南亚等地区音乐文化撞击、交融、荟萃的结果，也可以视作“丝绸之路枢纽地段”这一地理优势给维吾尔族音乐文化带来的恩惠。



一、思考练习

1. 各种维吾尔木卡姆的乐调模式可以用怎样的三音列、四音列的组合来解释？

二、名词解释

1. “十二木卡姆”中各套木卡姆主乐调之间的“横向渗透”

2. 五声曲调

3. 八声、九声曲调

第八章　维吾尔木卡姆的节拍、节奏（上）

第一节　维吾尔木卡姆所沿用的各种节拍

维吾尔木卡姆沿用着多种不同的节拍。其中的$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{4}{4}$、$\frac{3}{8}$等因为世界各国、各民族音乐皆常用，大家对它们也都比较熟悉，所以我们称之为“常规节拍”；$\frac{5}{8}$、$\frac{6}{8}$、$\frac{7}{8}$、$\frac{9}{8}$、$\frac{5}{4}$等节拍，因为它们分别由$\frac{2+3}{8}$或$\frac{3+2}{8}$、$\frac{3+3}{8}$、$\frac{3+4}{8}$（$\frac{3+2+2}{8}$）、$\frac{3+6}{8}$（$\frac{3+2+2+2}{8}$）、$\frac{3+2}{4}$或$\frac{2+3}{4}$复合而来，所以我们称之为“复合节拍”；对于由不同的常规节拍有规则地交替出现而形成的新节拍（如$\frac{2}{4}+\frac{3}{4}$，$\frac{3}{4}+\frac{2}{4}$等），我们称为“混合节拍”；而为大家最不熟悉的，以“常规节拍”为基础，每小节增加半拍或四分之一拍所形成的$\frac{6\frac{1}{2}}{4}$，$\frac{2\frac{1}{2}}{4}$，$\frac{4\frac{1}{4}}{4}$等节拍，我们称之为“增盈节拍”。

1. 复合节拍

“复合节拍”在“十二木卡姆”中用得最多。$\frac{5}{8}$节拍见于每套木卡姆“琼乃额曼”部分中的“穹赛勒克”段落：

谱例 06—01　“纳瓦木卡姆·穹赛勒克”一乐段





$\frac{6}{8}$节拍见于每套木卡姆“琼乃额曼”部分中的“太依克特”段落，在“达斯坦”部分中的第四段落（“第四达斯坦”）中也可见到：

谱例 06—02　“且比巴亚特木卡姆·太依克特”一乐段



$\frac{7}{8}$节拍见于“达斯坦”部分的第二段落（“第二达斯坦”）及第四段落（“第四达斯坦”），“麦西热甫”部分中的第一、二段落也常常沿用$\frac{7}{8}$节拍：

谱例 06—03　“乌孜哈勒木卡姆·第四达斯坦”一乐段



$\frac{9}{8}$节拍见于“纳瓦木卡姆”、“乌夏克木卡姆”等几套木卡姆“达斯坦”部分中的第三段落（“第三达斯坦”）：

谱例06—04　“乌夏克木卡姆·第三达斯坦”一乐段



在“哈密木卡姆”中，也能见到$\frac{5}{8}$、$\frac{6}{8}$、$\frac{7}{8}$等“复合节拍”；在“刀郎木卡姆”和“吐鲁番木卡姆”中，也分别能见到$\frac{5}{8}$和$\frac{7}{8}$节拍。

2. 混合节拍

“混合节拍”见于几套木卡姆“琼乃额曼”部分中的“奴斯赫”段落，以及“达斯坦”部分中的第一段落（“第一达斯坦”）：

谱例06—05　“巴雅特木卡姆·奴斯赫”一乐段



3. 增盈节拍

“增盈节拍”在维吾尔族民歌中已经可以见到①，但尚未形成有规律地反复的“节奏型”②。而在“十二木卡姆”和“吐鲁番木卡姆”中，却分别沿用着3种“增盈节拍”。

“奴斯赫”是“十二木卡姆”中每套木卡姆“琼乃额曼”部分中最重要的叙咏歌曲之一。十二套木卡姆存在着3种不同的“奴斯赫”段落，分别沿用着不同的节拍：“太孜奴斯赫”沿用$\frac{5}{4}$（$\frac{3+2}{4}$）节拍；“翁恩奴斯赫”（意为“正的奴斯赫”）沿用着$\frac{4}{4}$节拍；被称作“台都尔奴斯赫”（意为“反的奴斯赫”）或“托卡奴斯赫”（意为“瘸腿奴斯赫”）的，沿用着以四分音符为一拍，每小节六又二分之一拍的“增盈节拍”。正是每小节内那多出来的半拍，给听众带来了“反的”或是“瘸腿的”效果：

谱例 06—06　“纳瓦木卡姆·奴斯赫”一乐段



“十二木卡姆”中的另一种“增盈节拍”存在于“乌夏克木卡姆—琼乃额曼”部分中的“佩希热维”段落：

---

① 如喀什民歌《黑眼睛的姑娘》、库车民歌《石榴》，见《中国民间歌曲集成·新疆卷》。

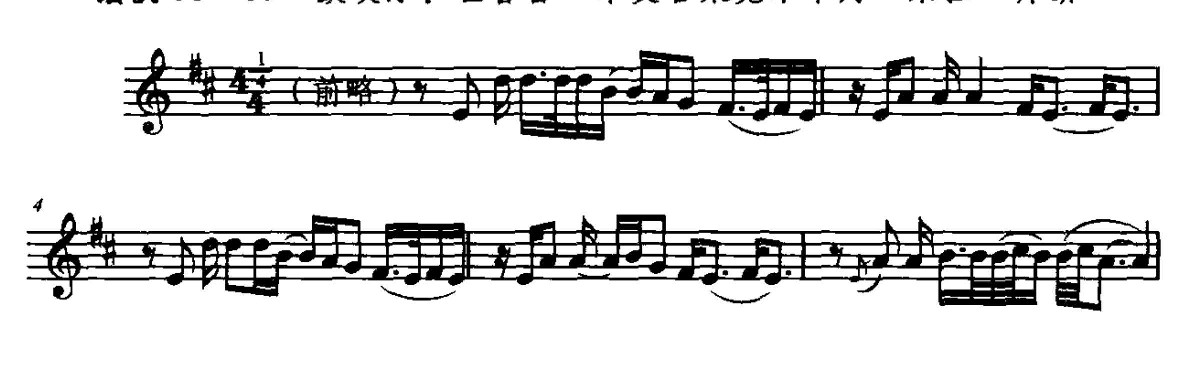
② 节奏型：有变化地贯穿于乐曲始终的节奏单元，详见后文论述。

谱例 06—07　“乌夏克木卡姆·佩希热维”一乐段①



“吐鲁番木卡姆”中，有的“亚郎且克特”段落沿用着与上述“台都尔奴斯赫”相同的“增盈节拍”。而在以鼓吹乐形式表演的每一套“吐鲁番木卡姆”中的“朱拉”（吐鲁番地区的民间艺人将之称为“朱鲁”）段落，却又沿用着一种以四分音符为一拍，每小节四又四分之一拍的“增盈节拍”：

谱例 06—08　鼓吹乐：吐鲁番“木夏吾莱克木卡姆·朱拉”片断②



---

① 佩希热维：又音译作“派西露”。

② 选自《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会、《中国民族民间器乐曲集成·新疆卷》编辑委员会编《中国民族民间器乐曲集成·新疆卷》（中国 ISBN 中心，1996 年，北京版，第 1879 页。鲜力甫·阿洪等演奏，周吉记谱），原谱记作$\frac{2\frac{1}{4}}{4}+\frac{2}{4}$节拍。



第二节　维吾尔木卡姆中的节奏型

除散板乐曲之外，在维吾尔木卡姆的每一首乐曲中，都内蕴着有变化地贯穿始终的节奏单元——节奏型。

这些节奏型多由达普等击节乐器清晰地奏出。它可以一小节为一个单位，也可以二小节甚至更多的小节为一个单位，节奏型中的轻重位常常和节拍固有的轻重位不同。对于初学木卡姆音乐的人来说，寻觅出其中各首乐曲的节奏型，以便于在心中建立起“心板”，对于掌握乐曲的韵味至关重要。因此，维吾尔族民间艺人学习木卡姆音乐都从手持达普边击节相伴，边耳濡目染地帮腔演唱开始。

在每一套“十二木卡姆”、“刀郎木卡姆”和“吐鲁番木卡姆”中，每一个段落的名称就代表着一种节奏型（个别段落有几种节奏型），所以，我们不妨以段落的名称直接作为这种节奏型的名称。

1.“十二木卡姆”中的节奏型

“十二木卡姆”内蕴着22种节奏型：

表 06—01 "十二木卡姆"中的节奏型一览表

序号	节奏型名称	节拍	速度	节 奏 型
1	赛乃姆节奏型	2/4	中	冬·大 0大 | 冬 冬冬 ‖
2	克其克赛勒克节奏型	2/4	中慢	冬冬冬 大大 | 冬冬冬冬 大 ‖
3	佩希热维节奏型(A)	2/4	中	冬·大 冬大 ‖ 或 冬大 大 ‖
4	达斯坦节奏型(A)	2/4	慢	冬 冬大 ‖
5	麦西热甫节奏型(A)	2/4	快	冬大大 冬大 | 冬大大大 冬大 ‖
6	奴斯赫节奏型(A)	4/4	慢	大大大 大大大 冬 冬冬 ‖
7	朱拉节奏型	4/4	慢	冬大大 0大大 冬冬 大 ‖
8	太艾则节奏型(A)	3/4	慢	冬 0 冬 | 大·大 大大 0 ‖
9	太艾则节奏型(B)	3/4	慢	大·大 大大 冬 | 大大大 冬大 冬 ‖
10	奴斯赫节奏型(B)	5/4	中慢	大·大大大 冬大 大·大 大冬 冬 ‖
11	穆斯坦扎特节奏型	5/4	中慢	大大 0大 大 冬 冬 ‖
12	佩希热维节奏型(B)	5/4	中	大0 冬0 大0 0 冬0 ‖
13	穹赛勒克节奏型	5/8	中快	冬大大 冬大 ‖
14	太依克特节奏型	6/8	快	冬 冬 大·大冬 ‖
15	达斯坦节奏型(B)	6/8	中快	冬·大冬 大·大冬 ‖
16	耶李姆沙给节奏型	7/8	中	(大大大大) | 冬 0 大 0 | 冬 0 大大大大 ‖
17	达斯坦节奏型(C)	7/8	中慢	冬 0 冬 大 ‖
18	麦西热甫节奏型(B)	7/8	中	冬 冬(2) 冬 大 | 冬 0 冬 大 ‖
19	达斯坦节奏型(D)	9/8	中	冬 0 冬大 大大 大大 | 冬 0 冬 大 0 ‖
20	达斯坦节奏型(E)	2/4 + 3/4	中慢	冬·大 大大大大 | 冬·大 大·大 大大大 ‖
21	佩希热维节奏型(C)	2½/4	中慢	冬大 冬0 大大 ‖
22	奴斯赫节奏型(C)	6½/4	慢	大大大 大大 冬 冬·大 大·大 大大大大 冬 ‖

2. "刀郎木卡姆"中的节奏型

"刀郎木卡姆"内蕴着6种节奏型:

表 06—02 “刀郎木卡姆”中的节奏型一览表

序号	节奏型名称	节拍	速度	节 奏 型
1	赛勒凯节奏型	2/4	中快	冬·大 0冬大 ‖
2	色利尔玛节奏型(A)	2/4	快	冬·大 冬 ‖ 或 冬 大(3) 冬 ‖
3	赛乃姆节奏型	4/4	中	冬大大 冬大大 冬·大 大 ‖
4	且克脱曼节奏型(A)	3/4	慢	大冬 0冬大 冬 | 大大冬 0冬大 冬 ‖
5	且克脱曼节奏型(B)	3/4	慢	0大冬 冬·冬 大 ‖
6	色利尔玛节奏型(B)	5/8	快	冬 大 冬 ‖ 或 冬大大 冬 ‖

3. “吐鲁番木卡姆”中的节奏型

“吐鲁番木卡姆”内蕴着13种节奏型①:

表 06—03 “吐鲁番木卡姆”中的节奏型一览表

序号	节奏型名称	节拍	速度	节 奏 型
1	赛乃姆节奏型	2/4	中快	冬·大 冬大 | 冬大大 冬大 ‖
2	纳孜尔孔节奏型(A)	2/4	中快	冬· 大大大(3) 0 | ∕. | 冬· 大大大(3) 冬大大 | 冬·大大大(3) 0 ‖
3	纳孜尔孔节奏型(B)	2/4	中	冬 冬 | 冬大 冬 | 冬大大 冬大 | 冬大 冬 ‖
4	纳孜尔孔节奏型(C)	2/4	中快	冬大大 冬大 | 冬大 冬大 ‖
5	赛勒凯节奏型	2/4	中慢	冬 大大 | 冬 大 ‖
6	朱拉节奏型(A)②	4/4	中慢	冬大大 0大大 冬·冬 大 ‖

① 本课程所选“吐鲁番木卡姆”曲谱，除《中国民族民间器乐曲集成·新疆卷》之外，还参考了文化部民族民间文艺发展中心、新疆维吾尔自治区吐鲁番地区文化体育局、鄯善县人民政府体育局编《吐鲁番木卡姆》(民族出版社，1999年，北京版)。

② “吐鲁番木卡姆”中的朱拉节奏型(A)见于以丝竹相伴歌唱的表演形式。

(续表1)

序号	节奏型名称	节拍	速度	节奏型
7	巴希且克特节奏型(A)	3/4	慢	大大大 大大 冬 | 大·大 冬大 冬 ‖
8	亚郎且克特节奏型(A)	5/4	慢	大大大大 冬 大·大 大冬 冬 ‖
9	巴希且克特节奏型(B)	6/4	慢	冬 大大 大大大大 大大 冬 大0大 ‖
10	且克特节奏型(A)	7/4	慢	0大 大 大大 冬 0大 大大 冬 ‖
11	且克特节奏型(B)	7/8	慢	冬大大大 冬0大 ‖
12	朱拉节奏型(B)①	4½/4	中慢	冬大 大 冬大 冬冬 大大冬冬 ‖
13	亚郎且克特节奏型(B)	6½/4	慢	大大大 大大大 冬大 冬·大 大大大 大大大 冬 ‖

4. “哈密木卡姆”中的节奏型

“哈密木卡姆”中乐曲的名称与节拍、节奏型无关，其中沿用的节奏型大约有18种：

表06—04 “哈密木卡姆”中的节奏型一览表

序号	节拍	速度	节奏型
1	2/4	中慢	冬 冬大 ‖
2	2/4	中	冬·大 冬 ‖
3	2/4	中	冬 大大 | 冬 大 ‖
4	2/4	中	冬 冬 大 | 冬 大 ‖
5	2/4	中	冬·大 冬大 | 冬大大 冬大 ‖
6	2/4	中	冬大 大大 | 冬大 大 ‖
7	2/4	中	冬大大 冬大 | 大 冬冬 ‖

① “吐鲁番木卡姆”中的朱拉节奏型(B)见于鼓吹乐表演形式。

(续表 1)

序号	节拍	速度	节奏型
8	$\frac{4}{4}$	中	冬·大 冬 大|冬 冬 大 冬大‖
9	$\frac{4}{4}$	中	冬 大大 冬 大|冬 冬 大 大‖
10	$\frac{3}{8}$	中快	冬大大|冬大0‖
11	$\frac{5}{8}$	中快	冬大大 冬大‖
12	$\frac{5}{8}$	中快	冬大大 冬‖
13	$\frac{5}{8}$	快	大0 大冬0‖
14	$\frac{5}{8}$	快	大0 大冬0|冬 0大 0大‖
15	$\frac{5}{8}$	中快	冬·大大 大|冬大大大 大‖
16	$\frac{7}{8}$	中快	冬·冬 大‖
17	$\frac{7}{8}$	中	冬 大 冬 大‖
18	$\frac{7}{8}$	中	冬 大 大 大‖

不难看出，这四种维吾尔木卡姆所沿用的节奏型中不乏相同或相近者。如“十二木卡姆”中的“太艾则节奏型”和“刀郎木卡姆”中的“且克脱曼节奏型”、“吐鲁番木卡姆”中的“巴希且克特节奏型”，“十二木卡姆”中的“奴斯赫节奏型”和“吐鲁番木卡姆”中的“亚郎且克特节奏型”，“十二木卡姆”中的“朱拉节奏型”和“刀郎木卡姆”中的“赛乃姆节奏型”、“吐鲁番木卡姆”中的“朱拉节奏型”、“哈密木卡姆”中的第 9 种节奏型，“十二木卡姆”中的“赛乃姆节奏型”和“刀郎木卡姆”中的“赛勒凯节奏型”、“吐鲁番木卡姆”中的“赛乃姆节奏型”、“哈密木卡姆”中的第 5 种节奏型，“十二木卡姆”中的“穹赛勒克节奏型”和“刀郎木卡姆”中的“色利尔玛节奏型”、“哈密木卡姆”中的第 11 及第 12 种节奏型，“十二木卡姆”中的

“麦西热甫节奏型（B）”和“哈密木卡姆”中的第16种节奏型等等。这就说明，各种不同的维吾尔族木卡姆虽然各具特色，但又有着程度不同的亲缘关系。



一、思考题：

1. 请寻觅出四种维吾尔木卡姆中相同或相近的节奏型。

二、名词解释：

1. 混合节拍
2. 增盈节拍
3. 节奏型

第九章　维吾尔木卡姆的节拍、节奏（下）

第三节　维吾尔木卡姆音乐中的“三拍二（四）连音”

在$\frac{5}{8}$、$\frac{7}{8}$、$\frac{9}{8}$等复合节拍的维吾尔木卡姆音乐（特别是“十二木卡姆”的音乐）中，大量存在着三拍的二连音或四连音以及它们的变体，从而构成维吾尔木卡姆音乐在节拍、节奏方面另一个重要的特点。

在一般的“基本乐理”中，其实都提到过三拍的二连音或四连音。请看由缪天瑞先生亲自执笔撰写的条目①：

“二连音（duplet）　以二个等值音符取代三（或三的倍数）个音符的一列音。最常见的是以二代三（例）。二连音上方（或下方）标有数字‘2’，有时加记连音线或方形连线（⌐‾‾¬）。二连音中每个音符的时值一般长于同类音符的时值。”

$\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ | ⌐2¬ ♩ ♩ | 𝅗𝅥. ‖ $\frac{6}{8}$ ♪♪♪ ⌐2¬ ♪♪ | ♩. ♩. ‖

① 见缪天瑞主编《音乐百科词典》，人民音乐出版社，1998年，北京版，第158、578页。

“四连音（quadruplet） 以四个等值音符取代三（或三的倍数）个音符的一列音。最常见的是以四代三（例）。在四连音的上方（或下方）标有数字‘4’，有时加记连音线等。”

为更为直白地显示出每一个三拍二连音的长度等于两个三拍四连音的长度，我们在记谱法上略有改变。即将三拍二连音记成：

因为这两种连音在一般的音乐实践中较少遇到，所以不被广大音乐爱好者所熟悉。可是，在维吾尔族传统音乐，特别是以“十二木卡姆”为代表的维吾尔木卡姆音乐中，这两种连音却大有用武之地。

上文已及，维吾尔木卡姆中的复合节拍主要是$\frac{5}{8}$（$\frac{3+2}{8}$）、$\frac{7}{8}$（$\frac{3+4}{8}$）、$\frac{9}{8}$（$\frac{3+6}{8}$）三种。请注意这三种复合节拍中的第一个小单位都由三拍构成，其后再复合一个两拍便成为$\frac{3+2}{8}$式的$\frac{5}{8}$拍，复合两个两拍便成为$\frac{3+4}{8}$即$\frac{3+2+2}{8}$式的$\frac{7}{8}$拍，复合三个两拍便成为$\frac{3+6}{8}$即$\frac{3+2+2+2}{8}$式的$\frac{9}{8}$拍。所以，在指挥这些节拍时，必定先打一个$\frac{3}{8}$的图式，再打若干个$\frac{2}{8}$图式。

令人感兴趣的是，在这些复合节拍的每一小节当中，第一个三拍的小单位内经常出现两个或四个时值相同的乐音或者是它们的变体。这样一来，$\frac{5}{8}$（$\frac{3+2}{8}$）节拍乐曲的一个小节就成了时值不同的两个均分双音的组合：

$\frac{5}{8}$（$\frac{3+2}{8}$） $\overset{2}{\overline{\times\quad\times}}$　$\underline{\times\quad\times}$‖

前两个等长的音共占三拍的时值，后两个等长的音共占两拍的时值。如：

谱例 06—09　“潘吉朶木卡姆·穹赛勒克”一乐段



$\frac{7}{8}$（$\frac{3+4}{8}$）节拍乐曲中每一小节就成了时值不同的两个均分的双音或四分音的组合：

$\frac{7}{8}$（$\frac{3+4}{8}$） $\overset{2}{\overline{\times\quad\times}}$　×　×‖或　$\overset{4}{\overline{\underline{\times\times}\quad\underline{\times\times}}}$　$\underline{\times\times}$　$\underline{\times\times}$‖

前两个（四个）等长的音共占三拍时值，后两个（四个）等长的音共占四拍时值。如：

谱例 06—10　“乌夏克木卡姆·耶李姆沙给”一乐段



谱例 06—11　“纳瓦木卡姆·第二达斯坦”第一乐句



谱例 06—12　“拉克木卡姆·第一麦西热甫”第一乐句



$\frac{9}{8}$（$\frac{3+6}{8}$）节拍乐曲中每一小节就成了时值不同的两个（四个）均分音和三个（六个）均分音的组合：

$\frac{9}{8}$（$\frac{3+6}{8}$）$\overbrace{\times\quad\times}^{2}$ × × ×‖或 $\overbrace{\underline{\times\times}\ \ \underline{\times\times}}^{4}$ $\underline{\times\times}$ $\underline{\times\times}$ $\underline{\times\times}$‖

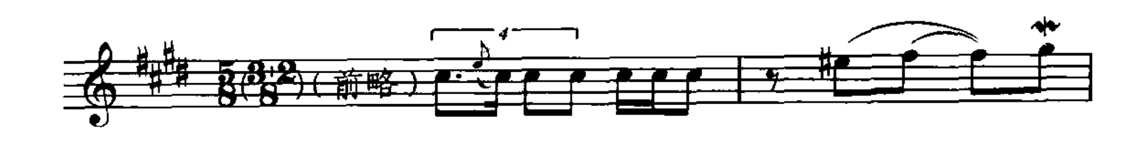
前两个（四个）等长的音共占三拍时值，后三个（六个）等长的音共占六拍时值。

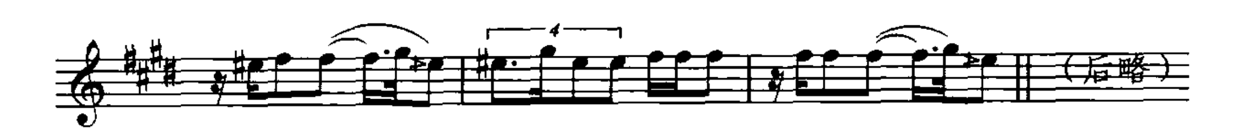
谱例 06—13　“且比巴亚特木卡姆·第三达斯坦”一乐段



除“十二木卡姆”之外，在“刀郎木卡姆”中亦可见到三拍四连音：

谱例 06—14　麦盖提“巴希巴亚宛木卡姆·色利尔玛”选段





对于初次接触维吾尔木卡姆音乐的人来说，三拍二连音、四连音确实比较陌生，特别是它们各种不同的变体更是令人难以捉摸。但是，“熟能生巧”，只要你多听、多练，终归是能驾驭这种至关重要的、独特的节奏型的。最好的办法是从学习打手鼓开始：先跟着乐曲打出重拍来，也就是每一小节中第一个单元和第二个单元的第一拍，再努力在第一单元中击出两个时值相同的重拍；然后，再练习打出各种变化的、含三拍二连音和四连音的节奏型。待你牢牢地建立起这些节奏型的“心板”之后，再唱念或用乐器（最好用都它尔、热瓦甫等拨弹乐器）奏出含有三拍二连音、四连音及其各种变体的曲谱，就不会觉得有多么困难了。

第四节　维吾尔木卡姆的旋律节奏特点

维吾尔木卡姆的旋律节奏有以下几个特点：

1. 经常在节奏弱位起讫乐句、乐段甚至是乐曲，多见切分音型。这和维吾尔语言的特点有关，即：维吾尔语属粘着语型，

在多音节的维吾尔语词汇或意群中，重音往往都要落在最后一个音节上。而包括木卡姆在内的维吾尔族传统音乐主要又是按照语言的节奏变化来行腔的，为了保持音乐节奏和语言节奏的一致，求得吐词的清晰和曲调的琅琅上口，包括木卡姆在内的维吾尔族传统音乐的旋律，就形成了经常在节奏弱位起讫乐句、乐段甚至是乐曲，多见切分音型的特点。请看一个典型的例子：

谱例 06—15　“乌夏克木卡姆·克其克赛勒克”一乐段



2. 旋律节奏多变。一般来说，维吾尔木卡姆中的歌乐（尤其是其中的叙咏歌曲）的旋律节奏偏松，器乐、舞乐的旋律节奏偏紧；在“十二木卡姆”的“散序”即“木凯迪满”部分，旋律节奏疏密相间，时而连珠炮似地喷出一连串唱词，时而大段拖腔、甩腔，使感情得到淋漓尽致的宣泄，从而表现出歌曲所具有的典型的既“叙”又“咏”的性格。

谱例 06—16　“纳瓦木卡姆·木凯迪满”一乐段



3．在一些维吾尔木卡姆乐曲中，旋律的节拍、节奏可以和达普击出的贯穿乐曲始终的节拍、节奏型，或者其他伴奏乐器所呈示的节拍、节奏型不同，从而形成复杂的节拍、节奏对位。

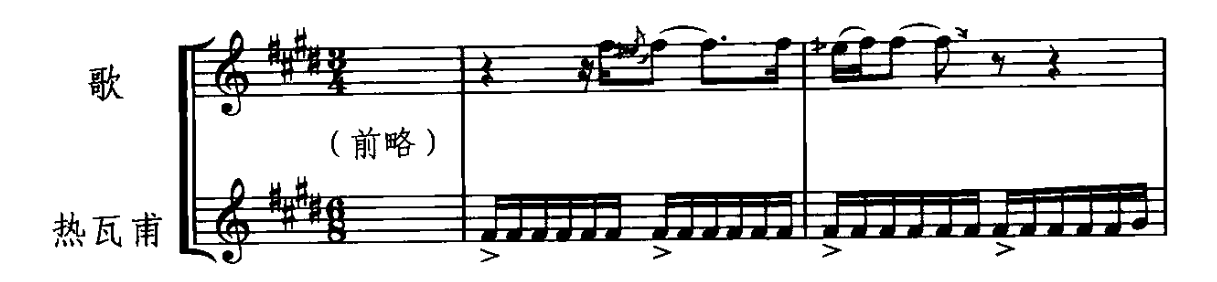
谱例 06—17　“且比巴亚特木卡姆·太艾则迈尔乎里”片断

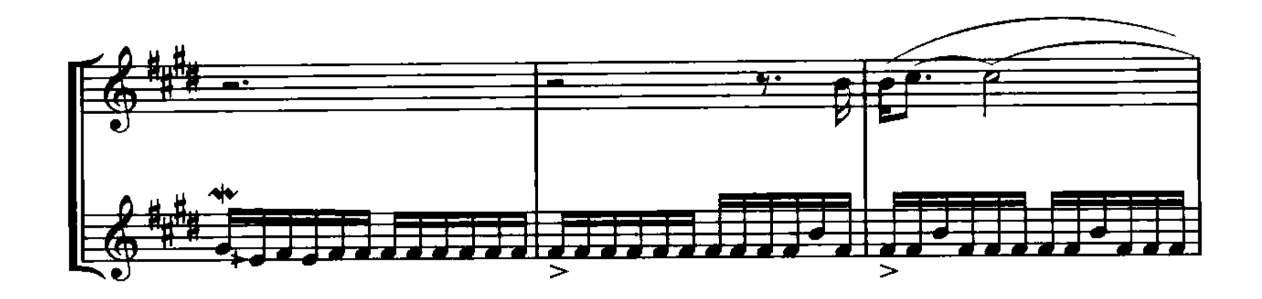


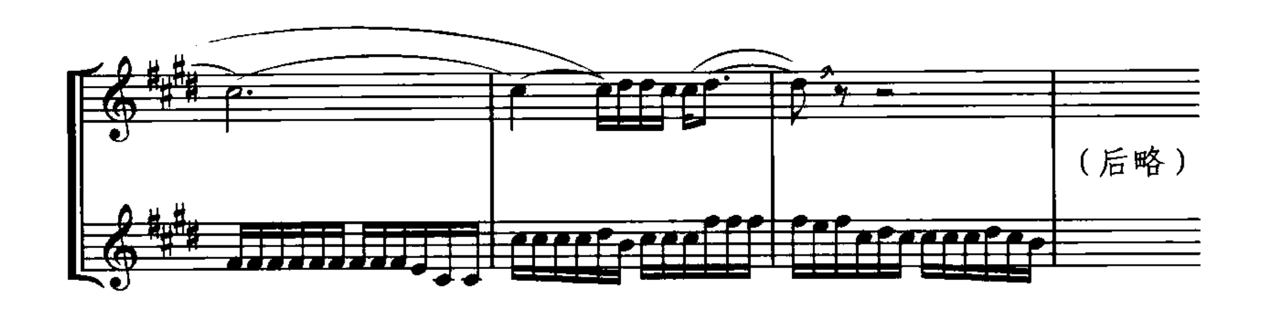
（鼓谱）大·大 大大 冬 | 冬 0 大 冬 | 大·大 大大 冬 | 冬



谱例 06—18 麦盖提“巴希巴亚宛木卡姆·且克脱曼”片断







上文中最后一个例子为我们展示了$\frac{6}{8}=\frac{3}{8}+\frac{3}{8}$和$\frac{6}{8}=\frac{2}{8}+\frac{2}{8}+\frac{2}{8}$这两种可能性。在“十二木卡姆”中，这两种情况都可以见到：

谱例 06—19 “乌夏克木卡姆·太依克特”片断



谱例 06—20　“且比巴亚特木卡姆·太依克特”片断



在乌兹别克、阿塞拜疆等中亚各地的传统音乐中，也经常可以看到$\frac{3}{8}+\frac{3}{8}$和$\frac{2}{8}+\frac{2}{8}+\frac{2}{8}$式不同的$\frac{6}{8}$节拍，甚至在同一首乐曲中，出现二个三拍和三个二拍的交替、叠置。典型者如在阿塞拜疆歌剧《货郎与小姐》序曲的总谱中，有的声部以$\frac{3}{8}+\frac{3}{8}$构成$\frac{6}{8}$，也有的声部以$\frac{2}{8}+\frac{2}{8}+\frac{2}{8}$构成$\frac{6}{8}$，增加了乐曲在节奏方面的丰富性。其实，在我国最具代表意义的戏曲剧种京剧中也有类似的情况，那就是开始武打时常用的锣鼓点“马腿”：

小堂鼓 $\frac{6}{8}$ $(\frac{2+2+2}{8})$	× ×	× ×	× ×	‖
大　锣 $\frac{6}{8}$ $(\frac{2+2+2}{8})$	×	–	–	‖
小　钹 $\frac{6}{8}$ $(\frac{3+3}{8})$	× ·	× ·		‖
小　锣 $\frac{6}{8}$ $(\frac{3+3}{8})$	× ×	× ×		‖

也许，这些不同音乐文化中共有的节奏特点正是“丝绸之路音乐文化”的遗存？

综观以上维吾尔木卡姆在节拍、节奏方面所具有的特点，无不凸现出东方音乐所具有的“非物理性”特征。也就是说，在木卡姆音乐中，那些机械的、对称的、固定的节奏单位经常被打破，而代之以灵活多变的、既对称又不对称的、充满了艺术家心灵激情的节奏型。正是这些横向的节奏型和纵向的音高因为不同律制的影响、因为乐音进行动力的需求、因为维吾尔人在音乐审美心理方面所存在的特殊追求而显现出的复杂多变性，才为维吾尔木卡姆音乐带来了独特的魅力，构筑成维吾尔木卡姆音乐的灵魂。

习　题：

一、思考题：

1. 谈谈你对维吾尔木卡姆音乐中5/8、7/8、9/8节拍里三拍二连音和四连音的理解。

二、名词解释：

1. 维吾尔木卡姆音乐中的节拍、节奏对位

2. 维吾尔木卡姆中6/8节拍音乐的两种构成法

第十章　维吾尔木卡姆的旋法

各种不同的维吾尔木卡姆的旋法既有相同之处，又有不同的特点。

第一节　维吾尔“十二木卡姆”的旋法特点

1. 旋律基本轮廓

“十二木卡姆”的旋律典雅、华丽，其音域宽广，起伏婉转，常呈多层次先扬后抑抛物线型。

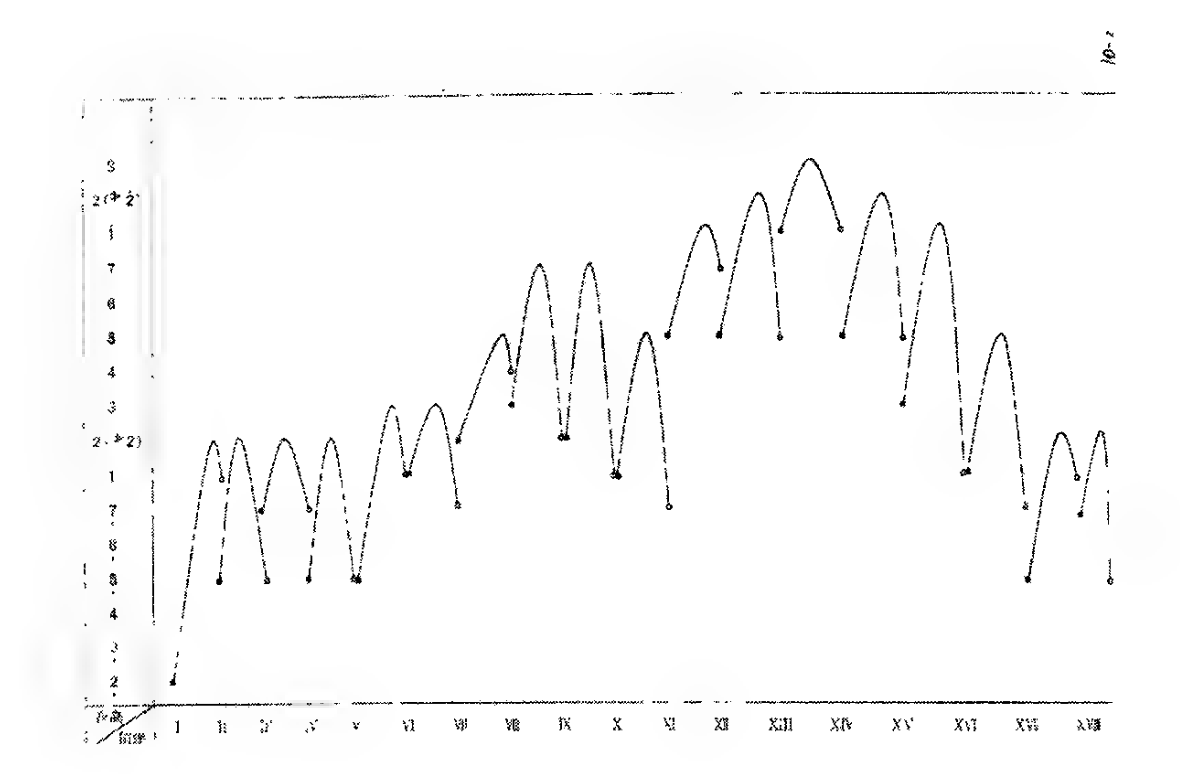
“十二木卡姆”中每一套木卡姆的音域都在一个半八度到两个八度之间，旋律大都从低音区或中音区开始，一层层地往中音区、高音区发展，一般在整个乐曲的四分之三处达到高潮，再遵循抛物线的轨迹回到中音区、低音区结束。下面我们用一个形象的图式来表达“纳瓦木卡姆·木凯迪满”的旋律线：

表 07－01（见下页）中用黑点表示乐句的起始音，白圈表示乐句的结束音。因篇幅所限，旋律线内部的进行表示得过于简略，其中的一波三折无法得以体现。

2. 级进和跳进

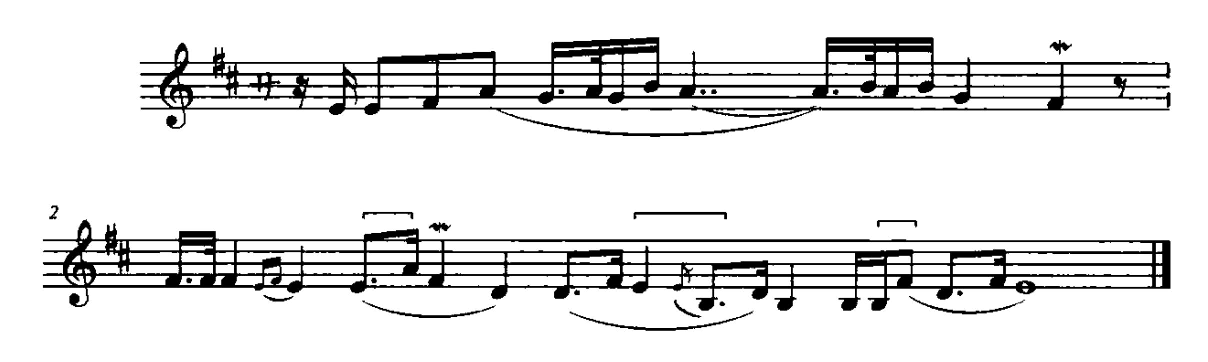
“十二木卡姆”的旋律以级进为主，也能见到四度以上的跳进，各种不同的跳进给旋律带来了动力和生气。

表 07—01　“纳瓦木卡姆·木凯迪满”旋律线示意图



纯四度、纯五度向上、向下的跳进均较为常见。如：

谱例 07—01①　“且比巴亚特木卡姆·木凯迪满”末乐句



在上例中出现了纯四度上、下跳和纯五度上跳。

减五度上跳很难见到。

① 在谱例 07—01 至 07—09 中，对旋律中的跳进以“⌐¬”号标示。

谱例 07—02　“埃介姆木卡姆·木凯迪满”片断



大、小六度的上跳在“十二木卡姆”的旋律中也能见到，相对而言，小六度的上跳见得多一些。

谱例 07—03　“木夏吾莱克木卡姆·太艾则”片断



七度上跳在“十二木卡姆”的旋律中也时能见到，但所见者多为小七度上跳，极少数是大七度上跳。

谱例 07—04　“且比巴亚特木卡姆·第二麦西热甫”片断



上面的几个例子告诉我们，“十二木卡姆”旋律中六度以上的跳进一般都从调首音起跳，或跳进到调首音，八度上跳则往往出现在互为八度的调首音之间。

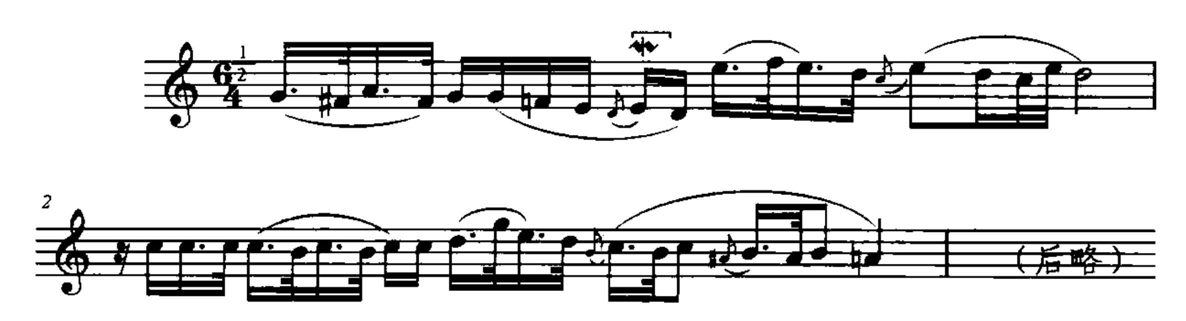
谱例 07—05　“且比巴亚特木卡姆·第一麦西热甫”片断





乐句中的九度上跳极少见到。

谱例 07—06 "木夏吾莱克木卡姆·奴斯赫"片断



乐句间的七、八、九度上跳均较常见，且最宽的可达到十三度之多。这样大幅度的跳进当然会给观众的听觉以震撼。

谱例 07—07 "木夏吾莱克木卡姆·第一克其克赛勒克"片断



3. "纵"向乐调模式对旋律的影响

"十二木卡姆"中所存在的"纵"的乐调模式对旋律也有着重大的影响。

首先，四分音的大量存在为“十二木卡姆”的旋律带来了许多特殊的音程：

（1）“四分音窄二度”，其音分值为150左右，如Mi→𝄲Fa、𝄲Re→Mi、𝄲Sol→La、La→𝄳Si、Si→𝄲Do等。

（2）“四分音宽二度”，其音分值为250左右，这种音程在“十二木卡姆”的旋律中见得较多，如Fa→𝄲Sol、𝄲Re→Do、Sol→𝄲La等。

（3）“四分音窄三度”，其音分值同为250左右，和“四分音宽二度”有着“等音程”的关系，如𝄲Re→Fa、𝄲La→Do等，这种音程在“十二木卡姆”的旋律中也见得不少。

（4）“中三度”，其音分值为350左右，如Mi→𝄲Sol、Mi→𝄲Do、𝄲Fa→Re、Si→𝄲Sol等，这是“十二木卡姆”的旋律中见得最多、最重要的特殊音程，其中的一端往往是调首音，从而向我们暗示四分音的起源即是追求大于小三度、小于大三度的“中三度”。

（5）“四分音宽四度”，其音分值为550左右，这种音程在“十二木卡姆”的旋律中见得极少。

（6）“四分音宽五度”，其音分值为750左右[1]，如Do→𝄲Sol等。这种音程见于“纳瓦木卡姆”的主乐调之中，在其它各套木卡姆中也都能见到它的影响。

（7）“中六度”，其音分值为850左右[2]，如Do→𝄳La，这种音程理论上存在，但未能在“十二木卡姆”的旋律进行中觅得。

（8）“中七度”，其音分值为1050左右[3]，如Do→𝄳Si，这种

---

① 在出现“四分音宽五度”的音列中，Ⅲ级音多数与调首音构成稳定的大二度音程，且在音列中起骨干音的作用，甚至作为乐曲结束音。据此，“四分音宽五度”也许可以用“中三度向上方大三度的移位”来解释。

② “中六度”可能由“中三度向上方四度的移位”而来。

③ “中七度”可能由“中三度向上方五度的移位”而来。

音程在“十二木卡姆”的旋律进行中见得很少。

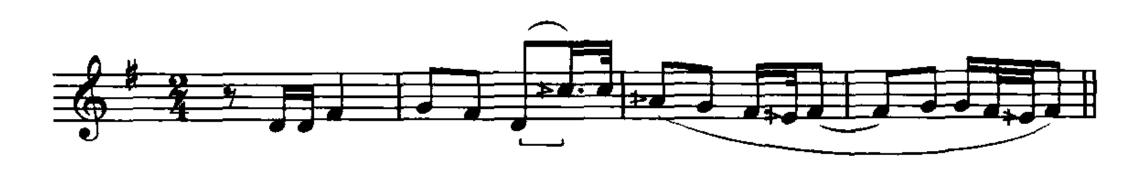
在上文所列的谱例中读者已经见到了不少上述特殊音程，为节约篇幅，仅举两个少见的例子。

谱例 07—08　四分音宽四度上跳



——“恰哈尔尕木卡姆·第一达斯坦迈尔乎里”片断

谱例 07—09　中七度上跳



——“艾介姆木卡姆·克其克赛勒克”片断

其次，游移音对“十二木卡姆”的旋律风格也产生着重要的影响。除少数情况之外，“十二木卡姆”中的四分音大多要作上下游移。如“纳瓦木卡姆”的主乐调中的⁺La、⁺Re 既半升又游移，形成了乐调的特殊色彩。

维吾尔族音乐家们对四分音和游移音非常重视。无论是匀孔的吹管乐器、按十二平均律设置品位的弦乐器或无品位的弦乐器，维吾尔族演奏家们都能通过开半孔、揉指、滑指、气息控制、重压弦等手法演奏出四分音和游移音来。就是在按照十二平均律定弦的扬琴、钢琴等乐器上，他们也会用小二度倚音、小二度滚奏等手法，利用人们耳朵的错觉造成四分音和游移音的效果。艺人们这些做法体现出了他们对维吾尔传统音乐文化特殊风格和韵味的刻意追求。在维吾尔语中，有一个发音为“矇”的词汇，它的含义非常复杂，有“韵味”的意思，也有“优美”的意

思，还有“令人感动”以及偏于忧郁、悲伤的意思。维吾尔人听音乐前，会发出“有没有矇?”的询问；维吾尔人听音乐时，也会发出“太‘矇’了!”的感叹。而这种所谓的“矇”，我看既与以 Mi、Si 为调首的特殊调式有关，也和“四分音”、“游移音”不无干系。

第二节　维吾尔“十二木卡姆”中的“主题旋律”及其变化、发展手法

在维吾尔“十二木卡姆”中的每一套木卡姆中，除了主要乐调之外，还可以见到“主题旋律”有变化地贯穿在整套木卡姆的始终。这种“主题旋律”，大多数在本套木卡姆起始的“木凯迪满”部分就清晰地得以呈现。

根据多年来和维吾尔“十二木卡姆”的接触，我尝试着提出如下“十二木卡姆”中九套木卡姆的主题旋律：

谱例 07—10　维吾尔“十二木卡姆”中九套木卡姆的主题旋律

1.“拉克木卡姆”



——“拉克木卡姆·木凯迪满”第一乐段

2. “且比巴亚特木卡姆”



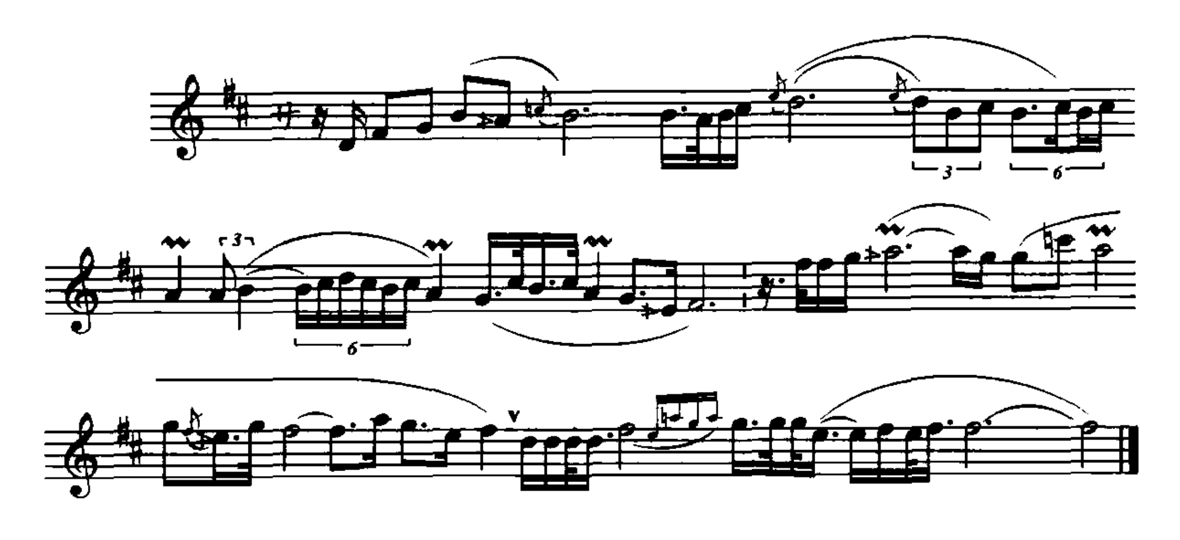
——“且比巴亚特木卡姆·木凯迪满”第一乐段

3. “木夏吾莱克木卡姆”



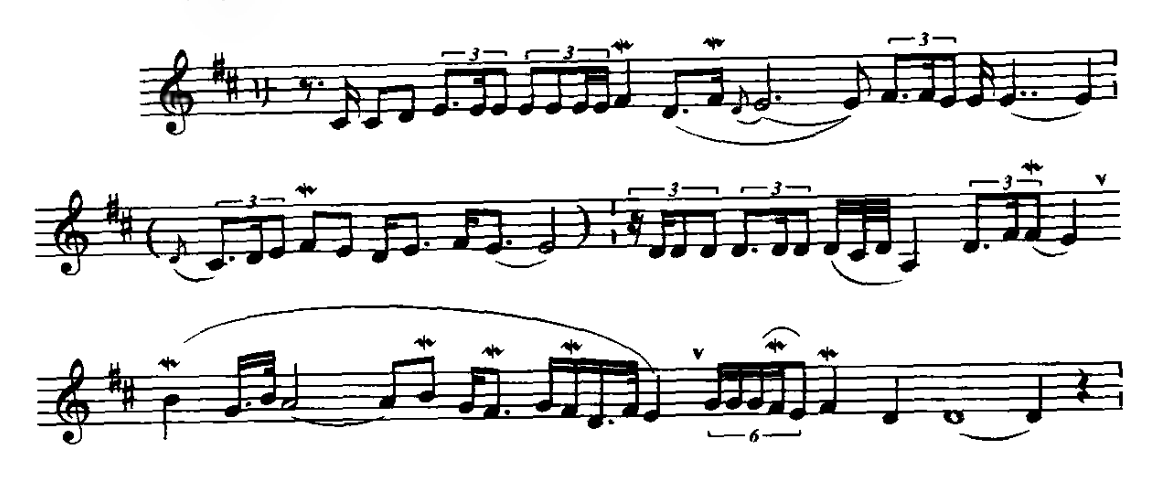
——“木夏吾莱克木卡姆·木凯迪满”前奏

4. “恰哈尔尕木卡姆”



——“恰哈尔尕木卡姆·木凯迪满”末乐句

5. “潘吉尕木卡姆”



——“潘吉尕木卡姆·木凯迪满”第一乐段

6. “乌孜哈勒木卡姆”



——“乌孜哈勒木卡姆·木凯迪满”第一乐段

7. “艾介姆木卡姆”



——“艾介姆木卡姆·木凯迪满”第四乐句

8．“乌夏克木卡姆”



——“乌夏克木卡姆·木凯迪满”第一乐段

9．“纳瓦木卡姆”



——“纳瓦木卡姆·木凯迪满”第一乐段

“巴雅特木卡姆”、“斯孬木卡姆”和“依拉克木卡姆”中的主题旋律，因尚未有准确的把握，不敢贸然提出。

在“十二木卡姆”中，每套木卡姆的主题旋律，自始至终地通过重复、变化重复，以及音高方面的移位，乐调方面的交替，篇幅方面的紧缩、扩展，特别是节拍、节奏方面的变化时隐时现于全曲。这种有主要乐调、主题旋律贯穿，以节拍、节奏不同的

乐曲构成套曲的手法，与属于“板式变化体”的汉民族传统戏曲、曲艺十分接近（详见下一章论述）。

第三节　“刀郎木卡姆”、“哈密木卡姆”和“吐鲁番木卡姆”的旋法特点

相对而言，“刀郎木卡姆”的旋律音域偏窄，一般在八度或九度之间行进，故显得较为平直。但是，因为其音区偏高而给我们以呼唤甚至是呼号的感觉。

谱例 07—11　麦盖提“巴希巴亚宛木卡姆·且克脱曼”片断



“刀郎木卡姆”的旋律以级进为主，但也能见到四度、五度、六度及八度的向上跳进，从而造成旋律的跌宕起伏：

谱例 07—12　麦盖提“都尕买特巴亚宛木卡姆”片断



经常出现的游移音，升、降半音及半升、半降音，特别是以半升的Ⅲ级音或Ⅶ级音作为乐段、乐曲的结尾音，为“刀郎木卡

姆”的旋律带来了独特的风格（见上例及谱例06—09）。

“哈密木卡姆”中常见五声或六声性乐调，是其旋律鲜明的个性。级进和跳进巧妙结合，使旋律的表情更为生动：

谱例07—13 哈密“胡甫提木卡姆”第一分章中的第十五首乐曲“我愿长上翅膀”



在旋律特点方面，“吐鲁番木卡姆”和“十二木卡姆”较为相近。

习 题:

一、思考题：

维吾尔“十二木卡姆”的旋律有哪些特点？

二、名词解释：

1. 四分音宽五度
2. 中七度
3. “矇”

第十一章　维吾尔木卡姆的结构

在研究了乐律、乐调、节拍、节奏、旋律及其发展手法等音乐形态方面的特点之后，我们可以就维吾尔木卡姆的结构作逐一介绍。

第一节　维吾尔“十二木卡姆”的结构

1.“琼乃额曼”部分的结构

在吐尔地阿洪等木卡姆大师为我们留下的“十二木卡姆”录音中，除“艾介姆木卡姆”、“巴雅特木卡姆”、“斯尕木卡姆”和“依拉克木卡姆”等四套木卡姆相对不完整外，其余八套的“琼乃额曼”部分，大致都遵循着如表 08－01（见下页）所列的“横向结构模式”。

不难看出，作为“十二木卡姆”中每一套木卡姆核心部分的“琼乃额曼”，其中就内蕴着“散—慢—中—快—散”的速度变化规律和“深沉—优美—轻快—热烈—深沉”的情绪展开序列。这两点和以“龟兹乐”为代表的古代西域乐舞大曲一脉相承（详见后文叙述）。

我们在上一讲中已经介绍过，在维吾尔“十二木卡姆”的每一套木卡姆中，都可以见到纵向的主要乐调和主题旋律的贯穿，而以节拍、节奏的变化为旋律的主要发展手段，这种构成套曲的方法，与汉民族传统的“板式变化体”戏曲、曲艺中的情况基本一致，因此，可以被我们称作“板式变化体套曲”。

表 08—01 维吾尔“十二木卡姆”中每套木卡姆“琼乃额曼”

部分的结构和节拍、节奏变化模式①

部分名	段落名		节拍	速度	贯穿节奏型
琼乃额曼部分	木凯迪满		廾	慢	
	太艾则及迈尔乎里、区秀尔给		$\frac{3}{4}$	慢	冬 0 冬 | 大・大 大大 0 ‖
	奴斯赫及迈尔乎里、区秀尔给	A	$\frac{4}{4}$	慢	大大大 大大大 冬 冬冬 ‖
		B	$\frac{5}{4}$	慢	大・大大大 冬大 大・大 大冬 冬 ‖
		C	$\frac{6\frac{1}{2}}{4}$	中慢	大大大 大大 冬 冬・大 大・大 大大大大 冬 ‖
	朱拉		$\frac{4}{4}$	慢	冬大大 0 大大 冬冬 大 ‖
	赛乃姆		$\frac{2}{4}$	中	冬・大 0 大 | 冬 冬冬 ‖
	穹赛勒克		$\frac{5}{8}$	中快	冬大大 冬大 ‖
	克其克赛勒克及迈尔乎里、区秀尔给		$\frac{2}{4}$	中慢	冬冬冬 大大 | 冬冬冬冬 大 ‖
	佩希热维及迈尔乎里、区秀尔给	A	$\frac{2}{4}$	中	冬・大 冬大 ‖ 或 冬大 大 ‖
		B	$\frac{5}{4}$	中	大 0 冬 0 大 0 0 冬 0 ‖
	太依克特		$\frac{6}{8}$	中快	冬 冬 大・大冬 ‖
	尾唱		廾		

更令我们感兴趣的是，维吾尔“十二木卡姆”中各段落的命名原则也和汉族板式变化体戏曲唱段名称的命名原则基本相同。如京剧唱段“西皮导板”：“西皮”指的是“乐调”，“导板”指的是“板式”（节拍、节奏）；而“拉克木卡姆・太孜”：“拉克”指的是木卡姆的归属，说明该乐曲属于“拉克木卡姆”，内蕴有

---

① 在“乌夏克木卡姆”中，“奴斯赫”段落与“朱拉”段落之间还存在有“亚林木沙克”段落，其节奏型为$\frac{7}{8}$（大大大大）| 冬 0 大大大大 ‖。“克其克赛勒克”段落的位置在各套木卡姆中有所不同：在“木夏吾莱克木卡姆”等之中，其位置如上表所列；在“拉克木卡姆”等之中，“克其克赛勒克”段落处于“奴斯赫”段落与“朱拉”段落之间。

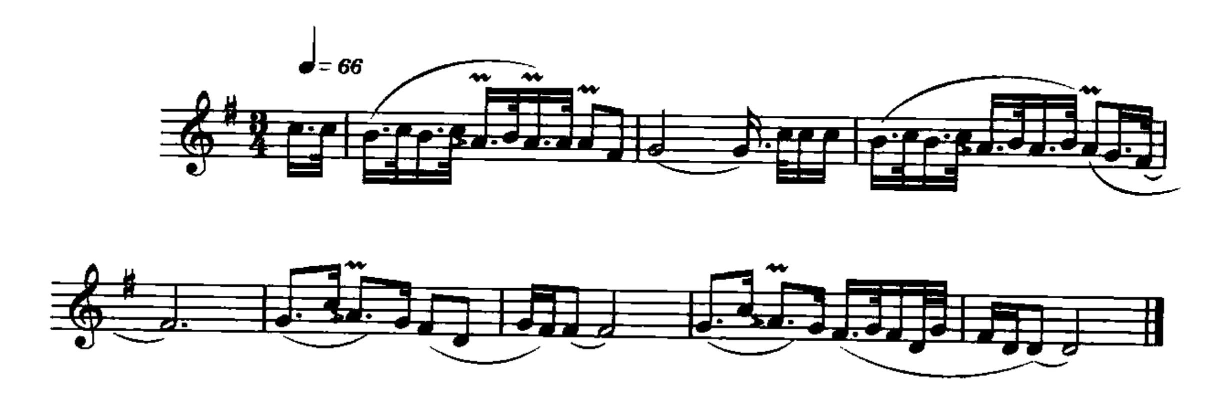
该木卡姆的主要乐调和主题旋律贯穿；“太孜”指的是该乐曲在整套木卡姆中的位置，以及它所沿用的节拍、节奏型。这种“纵向”和“横向”模式结合形成套曲的方法又与哈比卜·哈桑·托马所指出的“木卡姆现象最本质的特征，即一种节奏——时间的组合以及一种必须的和确定的声调——空间方面的组合”，即“首先选择一个调式，以其为基础产生旋律，然后以不同节拍节奏型组织成各个阶段，从而形成乐曲”的办法相一致，可见这种调式——节奏作曲法较为普遍地存在于东方，并非某一国家或某一民族的专利。“吐鲁番木卡姆”和“刀郎木卡姆”的结构原则和“十二木卡姆”基本相同，也可以被视作为“板式变化体套曲”。在这三种维吾尔木卡姆中，正是这“纵”、“横”两种模式对音乐形成了根本的制约，故而我们将它们总称为“维吾尔木卡姆模式”。

当然，贯穿于一套木卡姆始终的主题旋律并不是一成不变的，它要随着节拍、节奏的变化和乐曲的发展产生一些变化。请看“十二木卡姆”中的第十套“纳瓦木卡姆”中的情况：

谱例 08—01 “纳瓦木卡姆”的“琼乃额曼”部分中主题旋律的贯穿与变化



——“纳瓦木卡姆·木凯迪满”片断



——“纳瓦木卡姆·太艾则”片断



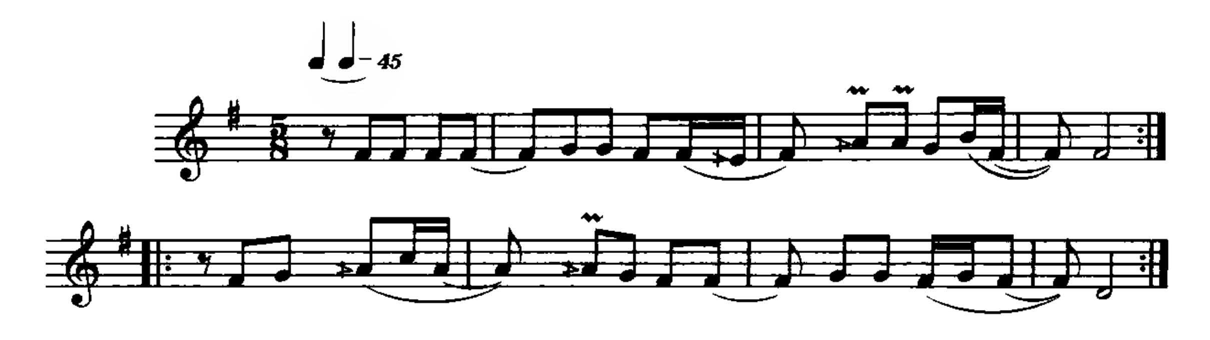
——“纳瓦木卡姆·奴斯赫”片断



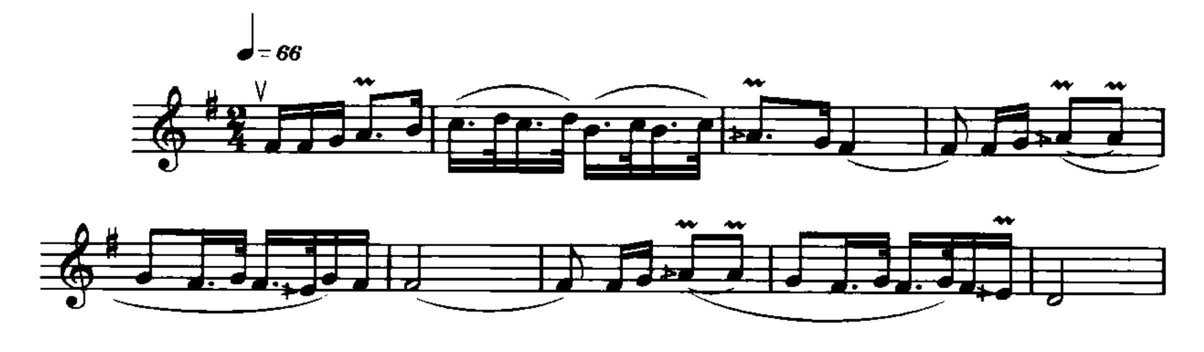
——“纳瓦木卡姆·朱拉”片断



——“纳瓦木卡姆·赛乃姆”片断



——“纳瓦木卡姆·穹赛勒克”片断



——“纳瓦木卡姆·克其克赛勒克”片断



——“纳瓦木卡姆·太依克特”片断



——“纳瓦木卡姆”琼乃额曼尾唱

2．“达斯坦”部分的结构

“十二木卡姆”中每套木卡姆的“达斯坦”部分，一般由3至4首叙事歌曲（后接迈尔乎里）连接而成，是一组歌乐与器乐相间的套曲，其节拍、节奏变化大致符合下表：

表08—02 维吾尔“十二木卡姆”中每套木卡姆“达斯坦”部分的结构和节拍、节奏变化模式

<table>
<tr><th>部分名</th><th colspan="2">段落名</th><th>节拍</th><th>速度</th><th>贯穿节奏型</th></tr>
<tr><td rowspan="6">达斯坦部分</td><td rowspan="2">第一达斯坦及迈尔乎里</td><td>A</td><td>$\frac{2}{4}$</td><td>慢</td><td>冬 冬大 ‖</td></tr>
<tr><td>B</td><td>$\frac{2}{4}+\frac{3}{4}$</td><td>中慢</td><td>冬·大 大大大大｜冬·大 大大 大大大 ‖</td></tr>
<tr><td colspan="2">第二达斯坦及迈尔乎里</td><td>$\frac{7}{8}$</td><td>中慢</td><td>冬 0冬 大 ‖ 或 冬 冬（2） 大大大大｜冬 冬（2） 大0 ‖</td></tr>
<tr><td rowspan="2">第三达斯坦及迈尔乎里</td><td>A</td><td>$\frac{9}{8}$</td><td>中</td><td>冬 0冬大 大大 大大｜冬 0冬 大0 ‖ 或
冬 大大（4） 大大 大大 大大｜冬 大大（4） 冬大 大0 ‖</td></tr>
<tr><td>B</td><td>$\frac{3}{4}$</td><td>中快</td><td>冬 0 冬｜大· 大 冬 ‖</td></tr>
<tr><td colspan="2">第四达斯坦及迈尔乎里</td><td>$\frac{6}{8}$</td><td>中快</td><td>冬·大冬 大·大冬 ‖</td></tr>
</table>

达斯坦部分各首乐曲的速度由慢渐快，情绪由深沉渐趋激昂。在吐尔地阿洪演唱的“艾介姆木卡姆·第二达斯坦”和“纳瓦木卡姆·第二达斯坦”中，还分别出现了节奏型为冬0冬 大大‖的$\frac{5}{8}$节拍和特殊的增盈节拍。此外，有几套木卡姆的“达斯坦”部分还以散板乐曲作为结尾。在20世纪80年代之后对“十二木卡姆”进行整理、规范时，“达斯坦”部分主要是以伊犁版“十二木卡姆”，即由伊犁地区著名木卡姆艺人肉孜弹布尔等演唱的录音为依据的，吐尔地阿洪等艺人演唱的喀什版“十二木卡

姆”“达斯坦”部分中的多首乐曲未能入围，不能不说是一件令人遗憾的事情。

3.“麦西热甫”部分的结构

“十二木卡姆”中每套木卡姆的“麦西热甫”部分，由 2 至 7 首歌舞曲构成，分别沿用着$\frac{7}{8}$节拍和$\frac{2}{4}$节拍。

$\frac{7}{8}$节拍乐曲的节奏型为：

冬　冬　冬　大 | 冬　0冬　大 ‖

上列节奏型中第一小节出现在每句乐句之首，第二小节作不定数反复。这种节奏型和出现在“穹赛勒克”段落的$\frac{5}{8}$冬大大冬大 ‖ 节奏型都给人以古朴、粗犷之感，多为古老的“萨玛舞”伴奏。

$\frac{2}{4}$节拍乐曲的节奏型为：

冬大大　冬大 | 冬大大大　冬大 ‖

乐曲情绪欢快、热烈，众人在其伴奏下纵情欢舞，将整套木卡姆推向高潮，再以深沉的散板乐曲与“木凯迪曼”及“琼乃额曼”部分尾唱呼应，为一整套大型套曲划上圆满的句号。

第二节　“十二木卡姆”中不同的乐曲结构类型

“十二木卡姆”中的各首乐曲，大多数属于多段式结构。细分起来，又可归纳为以下几个类型：

1. *有主题旋律贯穿的多段式叙诵歌曲。*

其特点是既可看到主题旋律的贯穿（包括作变化后的贯穿），又时时可见插入其中的新鲜因素（主要是乐调变化的因素或其他木卡姆的主题旋律因素）。各个段落内部有时方整，有时不方整，

使得整首乐曲既显得前后呼应、统一，又避免了由于乐曲冗长而带来的单调感。请看“且比巴亚特木卡姆·太艾则”的结构图式：

表 08—03　“且比巴亚特木卡姆·太艾则”的结构图式

$\frac{3}{4}$ □ = 54

段落	①		②		③		④	
句序	:I:	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
小节数	:4:	6+4	4+4	5+3	4+4	8+5+3	4+5	6+3

段落	⑤		⑥			⑦		⑧
句序	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	X
小节数	8+7	5+3+3	4+4	4	4+4	4 5+3	6	6+4

这类歌曲的长大篇幅及非方整性的结构和律诗式的唱词形成了不小的矛盾。因此，在一些乐曲中要填唱二、三首内容毫无干系甚至是不同作者的诗词。“木卡姆其”在演唱这些乐曲时还常常要片断、片断地反复唱词和加唱许多衬词来填补音乐的“空挡”。这些唱词的片断反复常常不是出于唱词内容表达的需要，甚至与其相悖。这就不得不使我们产生了“‘十二木卡姆’中的唱词和乐曲并非‘原配’，现在流传的‘十二木卡姆’的音乐产生在前，唱词是后人‘老瓶子装新酒’式地填唱进去的”这样一种看法。这种“依曲填词”的做法在新疆各民族的传统音乐中都经常见到，“依词谱曲”的作法反而较为少见。从音乐结构的角度切入分析，“十二木卡姆”中叙诵歌曲最早填唱的词似乎并非每一句音节数相等的“律诗”，而属长、短句式的“词”。这种长短句式的“词”在现代维吾尔族文坛上已极少见到，但想必在维吾尔族文学史上存在过。

2. 多乐段回旋式叙事歌曲

这是“十二木卡姆”中每套木卡姆的第二部分—“达斯坦”部分各乐曲的基本曲式。乐曲多由三至六个段落构成，每个段落又多由起、承、转、合型四乐句或问、答式两乐句构成，有时可以见到因加用了衬补句而形成的五乐句或三乐句结构。在不少达斯坦乐曲中，每个段落的末乐句（或衬补句）的旋律甚至唱词均相同或基本相同，维吾尔族艺人称之为“卡衣塔尔马”或“乃格拉特”，意为“反复使用的材料”或“副歌”，这就为乐曲带来了鲜明的“回旋性”。除前奏之外，对歌唱旋律作器乐化重复的小过门有规则地插在各段落或乐句之间，音乐主题集中、鲜明。请看“拉克木卡姆·第三达斯坦”的结构图式：

表 08—04 “拉克木卡姆·第三达斯坦”的结构图式

3/4 □ = 116

段落	过门	①		②		③	
句序		I	II	III	IV	V	VI
小节数	4 + 8	8+(2)	8+8+(4) :‖	8+(2) [1.] :‖	[2.] 8+8+4	‖: 8 + (4) [1.]	‖: 8 :‖ [2.] + (4)

段落	④			⑤		⑥	
句序	VII		VIII	IX	X	XI	XII
小节数	8 + (2) [1.] :‖	4 [2.]	‖: 8 :‖ + (4) :‖	8 + (2) :‖	8 + (2)	8 + (2)	8 + 8

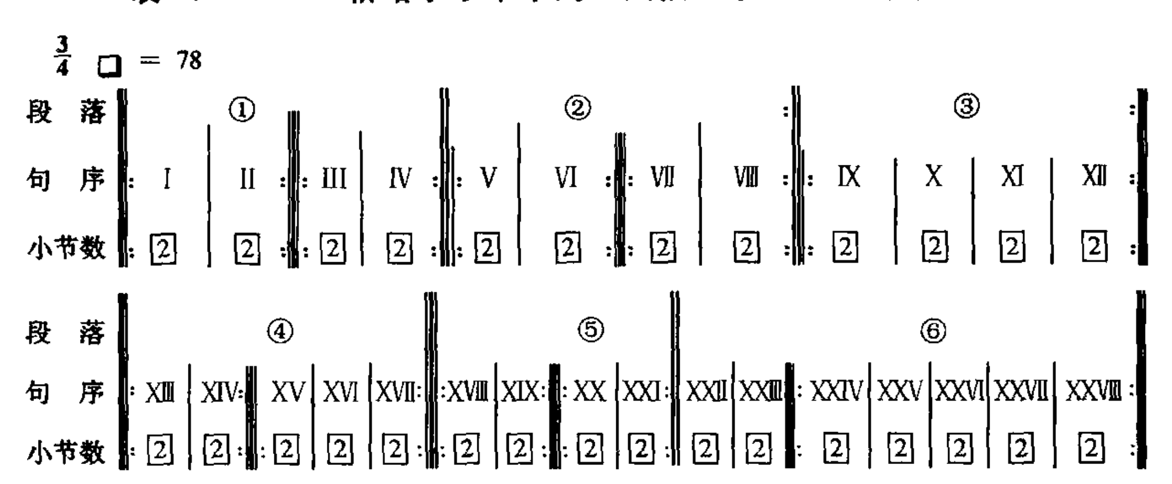
本乐曲中乐句Ⅱ、Ⅳ、Ⅵ的后八小节和乐句Ⅶ完全相同，乐句Ⅹ是该相同乐句的高八度重复。这种“同尾变头”的旋律发展手法恰恰是乐曲“回旋性”的典型体现。

3.“句句双”或多段式变奏体器乐曲

“十二木卡姆”中的各首“迈尔乎里”多属此类乐曲。“迈尔

乎里”以前曾被译作“间奏曲”，但在维吾尔语中，该词汇还具有“加花变奏”的意思。这些器乐曲大多以它前面的歌乐曲的主题旋律开始，然后一步步作器乐化或音型化的变化，有的还在音域和乐调等领域作扩展，手鼓的鼓点也在歌乐段落基本节奏的基础上加密和变化，最后，往往又要回到歌乐的主题旋律。在器乐曲内部，则多见“句句双”的反复。请看“恰哈尔尕木卡姆·太孜迈尔乎里”的结构图式：

表 08—05　“恰哈尔尕木卡姆·太孜迈尔乎里”的结构图式



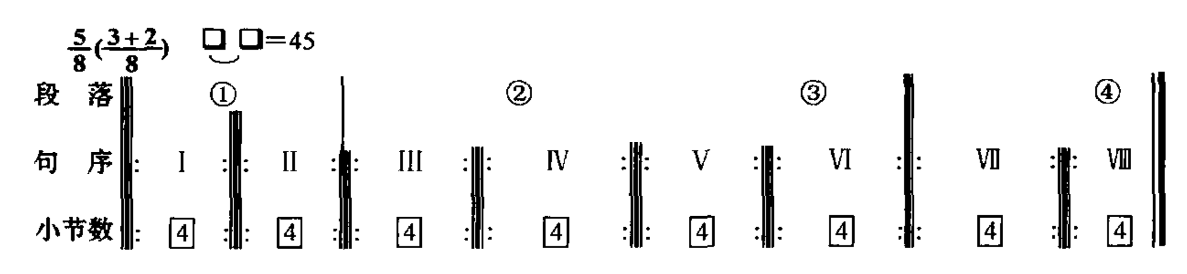
在本乐曲中，乐句Ⅱ、Ⅳ、Ⅵ、Ⅷ、Ⅻ相同，乐句XXⅢ是乐句Ⅱ的上方五度移位，乐句Ⅰ、Ⅴ相同，Ⅸ、Ⅹ相同，Ⅶ、Ⅺ相同，Ⅷ、XⅥ相同、XⅣ、XⅦ、XXⅧ相同。

“琼乃额曼”部分各首叙诵歌曲之后的“迈尔乎里”后多接有“区秀尔给”。“区秀尔给”本意为“遗留下的”或“延续”，曾被人们意译为“尾唱”，它大多由两句歌乐构成，可以是该叙诵歌曲的第Ⅰ、Ⅱ乐句，也可以是该叙诵歌曲的末两句或某中间段落的上、下两句。个别情况下，也可以是该叙诵歌曲各段落旋律的综合或其他的材料。“达斯坦”部分各首叙事歌曲之后的“迈尔乎里”后不接“区秀尔给”而在回到歌曲的主题旋律后通过“节拍”、“节奏”的改变直接接下一首乐曲。

4. 方整性回旋变奏式歌舞曲

“十二木卡姆”中歌舞曲的曲式多属此类。其特点是主题旋律简洁鲜明，既有回旋，又有变奏地贯穿全曲，结构方整、对称。请看“纳瓦木卡姆·穹赛勒克”的结构图式：

表 08—06 “纳瓦木卡姆·穹赛勒克”的结构图式



本乐曲中的乐句Ⅱ、Ⅳ、Ⅵ相同，乐句Ⅰ、Ⅲ相同。乐句Ⅶ通过乐音“4”的升高，交替到了上方五度的乐调，乐句Ⅷ与乐句Ⅱ、Ⅳ、Ⅵ相同，回到原调“合尾”结束全曲。

维吾尔木卡姆乐曲中的各段落都由乐句构成，但这些乐句的长短却有着很大的区别。一般说来，歌舞曲和器乐曲中的乐句大多较短，甚至可能只含一、两个更小的结构单位——乐汇。叙诵歌曲和叙事歌曲的乐句大多较长，由若干个乐汇或乐节构成。在上面已经举过的谱例中，较短的和较长的乐句都可以见到。

第三节 “刀郎木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”和“哈密木卡姆”的结构

“刀郎木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”和“十二木卡姆”一样同属于“板式变化体套曲”。其每一套中既可以看到纵向贯穿的乐调模式和主题旋律，也可以看到横向的结构和节拍、节奏变化模式。

表 08—07　“刀郎木卡姆”中每套木卡姆的结构和节拍、节奏变化模式

段落名称		节拍	速度	贯穿节奏型
木凯迪满		++	慢	
且克脱曼		3/4	慢	大冬 0冬大 冬 | 大大冬 0冬大 冬 ‖ 或 0大冬 冬·大大 ‖
赛乃姆		4/4	中	冬大大冬大大 冬·冬大 ‖
赛勒凯		2/4	中快	冬·大0 冬大 ‖
色利尔玛	A	5/8	快	冬 大 冬 ‖
	B	2/4	快	冬·大冬 ‖ 或 冬大冬(3) 冬 ‖

表 08—08　“吐鲁番木卡姆”中每套木卡姆的结构和节拍、节奏变化模式

段落名称		节拍	速度	贯穿节奏型
木凯迪满（艾再勒）		++	慢	
巴希且克特	A	3/4	慢	大大大大大 冬 | 大·大冬大 冬 ‖
	B	6/4	慢	冬 大大 大大大大大大 冬 大0 大 ‖
且克特	A	7/8	中慢	冬大大大 冬0 大 ‖
	B	7/4	中慢	0 大 大 大大 冬 0 大 大大 冬 ‖
亚郎且克特	A	5/4	中慢	大大大大冬 大·大大冬 冬 ‖
	B	6½/4	中慢	大大大 大大大 冬大冬·大大大大大大大冬 ‖
朱拉		4/4 或 4¼/4	中慢	冬大大0 大大 冬·冬大 ‖ 或 冬大 大冬大 冬冬 大大冬冬 ‖
赛乃姆		2/4	中至快	冬·大冬大 | 冬大大大冬大 ‖
纳孜尔孔	A	2/4	中	冬·大大大(3) 0 | ⁒ | 冬·大大大(3) 冬大大 | 冬·大大大(3) 0 ‖
	B	2/4	中快	冬 冬 | 冬大 冬 ‖
	C	2/4	快	冬大大冬大 | 冬大 冬大 ‖
赛勒凯（苛希冬）		2/4	中慢	冬 大大 | 冬 大 ‖

上列的两张图表告诉我们：每一套“吐鲁番木卡姆”的结构和每一套“十二木卡姆”的“琼乃额曼”部分的结构相近，每一套“刀郎木卡姆”的结构相近于每一套“十二木卡姆”的“琼乃额曼”部分的“紧缩”。这两种维吾尔木卡姆也基本上遵循着“散—慢—中—快—散”的速度变化序列和“深沉—优美—欢快—热烈”的情绪展开序列。而以中慢速的优美乐曲“赛勒凯”（苛希冬）作为各套木卡姆的结尾，则是“吐鲁番木卡姆”的特点。

“刀郎木卡姆”中的乐曲，多有四乐句构成一段，三乐段（或二乐段、四乐段）构成乐曲。乐句的篇幅较为短小，显得简洁而又集中。

“吐鲁番木卡姆”中的散板序曲、巴希且克特（脱库孜且克特）、亚郎且克特等段落的结构相近于“十二木卡姆”中的第一类乐曲，即“有主题旋律贯穿的多乐段叙诵歌曲”；朱拉之后，各段落的结构，相近于“十二木卡姆”中的第四类，即“方整性回旋变奏式歌舞曲”。

“哈密木卡姆”由流传在该地区的歌舞曲及叙事歌曲组合而成。其中的每一套都以中长篇幅的“木凯迪满”（散板序唱）开始，在以后所连接的一首首乐曲中，见不到节拍和节奏变化的定规模式。这种由一首首单一的乐曲连接、组合而成的套曲，被音乐学界称作“只曲连缀体套曲”。“哈密木卡姆”中各首乐曲的结构，除散板序唱外，多数属“十二木卡姆”中的第四类，即“方整性回旋变奏式歌舞曲”。

综观上述维吾尔木卡姆音乐在乐律、乐调，节拍、节奏，旋律特征及其发展手法，曲式结构等与音乐形态相关的诸方面所具有的特点，有相当部分是和目前在专业艺术院校所通行的、以17世纪以来欧洲城市音乐为基础抽象出来的“音乐基本理论”相悖的，和汉族传统音乐的实际也有不少的出入。这就进一步提醒我们：建立中国音乐的“乐学理论”是多么的重要，培养新疆各民

族年轻音乐工作者的“双重乐感”是多么的重要。新疆音乐教育界的同仁正在努力把包括木卡姆在内的新疆各民族传统音乐中所蕴含的乐学特征引进各专业院校“基本乐理”、“视唱练耳”的课堂，我们企盼着这一目标能早日实现。

习 题：

一、思考题：

何谓“维吾尔木卡姆模式”？

二、名词解释：

1．“板式变化体套曲”

2．“只曲连缀体套曲”

第十二章　维吾尔木卡姆的表演场合和表现形式

第一节 形形色色的麦西热甫

在新疆各维吾尔族聚居区经常举行的形形色色麦西热甫，是维吾尔木卡姆最主要的表演场合。

“麦西热甫”一词源自阿拉伯，原意为“聚会、场所”，现在维吾尔民族民间专门用来称谓群众性娱乐聚会。

1. 麦西热甫的种类

维吾尔族民间经常举行的“麦西热甫”名目繁多，大致可分为以下几类：

（1）与喜庆节日有关的“麦西热甫”。如在“古尔邦节”（宰牲节）、“肉孜节”（开斋节）、“奴肉孜节”（迎春节）及当今社会生活中的“国庆节”、“劳动节”等节日里举行的“巴依拉姆麦西热甫”（又称“艾依脱麦西热甫”，意为“节日麦西热甫”），以及在男女婚嫁、妇女生第一个孩子、给孩子起名、男孩行割礼、女孩成年等喜庆的日子里所举行的“托依麦西热甫”（意为“喜庆麦西热甫”），夜晚在郊外以篝火照明的“古尔汗麦西热甫”（意为“篝火麦西热甫”）等。其规模宏大，气氛隆重、热烈。因为表演场合大，所以，乐队规模也偏大。除管弦乐器相伴

歌唱之外，还常见以鼓吹乐演奏木卡姆的表现形式。

（2）与农牧业生产有关的麦西热甫。如在每年下第一场雨时举行的“阳木禾尔勒克麦西热甫”（意为“迎雨麦西热甫”），冬日里下第一场雪时为表示“瑞雪兆丰年”而举行的“卡尔勒克麦西热甫”（意为“迎雪麦西热甫”），春天麦苗返青时举行的“玛依沙麦西热甫”（意为“禾苗麦西热甫”），从第一场雪后直至来年奴肉孜节[1]在各家轮流举行的“柯克麦西热甫”（意为“青苗麦西热甫”），农业丰收后举行的“莫尔胡苏尔麦西热甫”（意为“丰收麦西热甫”），瓜果成熟时在果园里举行的“巴合麦西热甫（意为“果园麦西热甫”），牛羊肥壮时举行的“卡瓦泼麦西热甫”（意为“烤肉麦西热甫”）等。其主旨为表达对农牧业丰收的渴望和取得丰收之后的喜悦。其规模大小不一，气氛愉快、欢乐。

（3）与社交活动有关的麦西热甫。如为远道而来的亲朋接风的“米芒达其勒克麦西热甫”（意为“迎客麦西热甫”），将已成年的儿女介绍给亲朋好友的“阿依来麦西热甫”，做错事后请求原谅的“凯其里希麦西热甫”，为了结恩怨、调节关系而举行的“克里希土尔希麦西热甫”，春日里举行的“赛莱麦西热甫”（意为“郊游麦西热甫”），在农闲时举行的“卡塔尔麦西热甫”（意为“轮流做东的麦西热甫”），以及吐鲁番地区的“凯衣提麦西热甫”（意为“裁决麦西热甫”）等。这类麦西热甫除娱乐欢聚外，还兼有协商事宜、互相帮助的功能。参加者常为一定范围内的亲朋好友，规模适中。

（4）与民俗活动有关的小型麦西热甫。这类麦西热甫也被称作“恰依”。如为商定某事而举行的“梅斯来艾提恰依”，为给朋友送行而举行的“霍希里西希恰依”，迎接朋友归来而举行的

① 新疆维吾尔、哈萨克、柯尔克孜、塔吉克等民族共同的节日，其主旨为迎接春天的到来。

“卡里希叶里希恰依”（送行和迎归两者又可统称为“赛派尔恰依”），为庆祝盖新房或乔迁之喜而举行的“塔姆恰依”（“塔姆”意为“墙壁”）、“加依恰依”（“加依”意为“地方”）和“乌依恰依”（“乌依”意为“家”）等。

2. 麦西热甫的概况

举行麦西热甫的地点可以在广场地头，也可以在家庭院落，还可以在葡萄架下或果园草坪。参加麦西热甫的人数不等，少则十几人，多达几百甚至上千人。无论规模大小，人人都把参加麦西热甫视作大事。

麦西热甫的组织者被称作“依给脱别希”（意为“小伙子中的首领”），他常兼作整个活动的主持人。在他的手下，有几名助手：负责介绍节目和艺人，念说鼓动、赞颂之押韵诗句以增加气氛，搜集和分配钱物的“米尔瓦孜”（又称“米尔夏普”）；负责检查纪律，并根据主持人及群众意愿对违纪者作出裁决的“哈孜伯克”；负责执行裁决、实施惩罚的“衙役”（汉语音译）等等。这一整套严密的组织对麦西热甫的正常秩序和各种活动的顺利进行起着保证作用。

举行麦西热甫的时间可以在白昼，也可以在夜晚，由主持人与参加者集体商议确定。届时，人们三五成群渐次来到场地，先相互致礼问候，握手言欢，然后按长幼顺次围圈入座，人人沉浸在祥和、欢快的情绪之中。

餐饮是麦西热甫上不可缺少的内容之一。摆在人前的餐布上的食品有茶水、瓜果和馕[①]等，丰盛时还可见到面点、烧烤或煮熟的肉食、抓饭及各种乳制品、饮料。

---

① 馕：一种在土坑中烤制的面饼，维吾尔族的主要食品之一。

3. 麦西热甫的主要内容——群众性自娱舞蹈

群众性自娱舞蹈是麦西热甫最主要的内容。其时，坐在一隅的“乃额曼其”（意为“乐师”）和“达班迪”（意为“鼓手”）唱奏起包括木卡姆在内的传统歌舞曲。起始的“散板散唱”仿佛是要告诉人们：欢乐的歌舞就要开始了，请大家做好准备！其功能类似于汉族戏曲中的“开场锣鼓”。待音乐进入节奏，人们便自发地起身入圈手舞足蹈，亦可相邀共舞。在喀什、莎车、和田等南部新疆“十二木卡姆”流传的地区，木卡姆其在麦西热甫上主要唱（奏）“琼乃额曼”部分中的“朱拉”、“赛乃姆”、“穹赛勒克”和“麦西热甫”部分的乐曲，供群众舞蹈。在北部新疆伊犁地区，供群众舞蹈的是每套木卡姆中“麦西热甫”部分的乐曲。在刀郎地区、吐鲁番地区和哈密地区，“刀郎木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”、“哈密木卡姆”都是各种麦西热甫上的首选和最主要的乐曲。在喀什地区和伊犁地区尚可见到一种以聆听“达斯坦”为主要内容的麦西热甫，其间为大家演唱的主角是“达斯坦其”，他们或演唱民间流传的“达斯坦”，或演唱“十二木卡姆”中“达斯坦”部分的选段。这种麦西热甫的参加者常常以中老年人居多。

在哈密地区的麦西热甫活动中，可以见到手执鲜花的舞蹈者。他（她）们跳罢一轮后，将手中的鲜花转交给被自己邀请入围的舞蹈者，鲜花遂在人们手中逐一传递。不知这种表演形式和唐代流传的“花枝令”游戏有无共同之处。

麦西热甫上群众性自娱舞蹈的动作无一定之规，但在刀郎地区特别是麦盖提、巴楚两县的麦西热甫上却可见到例外：舞者入圈后，随着乐曲按照“且克脱曼”、“赛乃姆”、“赛勒凯”、“色利尔玛”顺序的展开，节奏越来越紧，速度越来越快，舞姿也从优美、端庄渐趋欢快、热烈。在“且克特曼”和“赛乃姆”部分，

舞蹈者往往两人一组对舞。待乐曲进入“赛勒凯”部分，无论是神采奕奕的青壮年，还是豆蔻年华的少男少女；无论是须发皆白的老翁，还是头戴花巾的妇妪，人们都会主动边舞边围成一个大圆圈队形共同行进。至“色利尔玛”部分，舞蹈者们既继续按圆圈队形前进，又开始自身旋转，就像地球既要“公转”，又要“自转”一样。乐曲的速度越来越快，精疲力竭者或旋转不支者不得不退出场外，技艺高超的优胜者在群众的喝彩声中更添了精神。场子内舞者在渐次减少，最后仅剩的二、三人仍在继续旋转的竞争。观众的欢呼声、呐喊声和掌声此起彼伏，场内场外情绪热烈，气氛达到了高潮。直至在场内决出坚持到最后的一名技艺最高的优胜者时，竞技才宣告结束。

第二节　麦西热甫上与维吾尔木卡姆伴生的艺术表演形式

在每轮群众性自娱舞蹈之间，往往穿插进行游戏或节目表演。

1. 游戏

维吾尔人把游戏称作“乌尤恩”。在麦西热甫上常见的“乌尤恩”有：

猜谜。维吾尔人称之为“铁匹希麻克”。由一人出谜，众人竞猜。猜中了得奖，猜不中的受罚。

对诗。由一人先开始吟诵一句民歌或即兴赋诗，然后邀请另一人接诵下句，并作多次反复，直至一方无言以对。维吾尔人称之为“比叶特伍苛希”。

递茶。由“依给脱别希”将两只提前准备好的小碗交给一位麦西热甫的参与者，并在碗中注入茶水，接碗的人要将这两只盛了半碗茶水的小碗放在一只手上，并巧妙地从腋下转出而不滴洒

出水来，然后唱一首民歌或念两句押韵联句，将茶碗递给另一个参与者；接茶者也要唱一首民歌或念两句押韵联句才能接过碗来，再重复上述的程序。一对小碗如能绕遍全场，就会引起众人的欢呼。如果参与者中有一位因技巧不娴熟而洒落水滴，就要罚唱歌或讲笑话。

转圈递鼓。先由一人将一面达普（手鼓）执于手中，邀请一位参与者（以异性居多）入场，两人作反方向旋转三圈后，执鼓者献上一句赞美或祝福的词语，再把鼓交付对方，对方接鼓后，即可邀请下一位参与者，如法继续这种游戏。

抢“黛莱”。“黛莱”原意为“教鞭”，用布腰带缠绑而就。游戏开始时，主持人将其放在托盘之中，交给任何一个参与者，表示请他带头做这种游戏。拿到黛莱的人可以挑选在座的另一位（以异性居多）走入圈中，两人相对而立。后者要千方百计地从对方手中抢得黛莱，持黛莱者则可以从后面或侧面用黛莱抽打争抢者。因此，双方都在争斗中不停转圈、跳动。当然，争斗中真打还是假打，打得轻还是重，全看争抢者在持黛莱者心目中的位置如何。游戏的结果是后者抢得黛莱或持黛莱者“主动交班”。这种游戏活泼风趣，很受群众欢迎。新疆歌舞团著名舞蹈编导库来希·热杰甫将这种游戏加入了男女情爱的内容，编创了一个名叫“花腰带”的舞蹈节目搬上舞台，多年来久演不衰，很受群众欢迎。在吐鲁番地区常见的“米力斯”活动中，抢“黛莱”变成了递“黛莱”。即手持黛莱者邀请在场的艺人进入圈中，念一段民间流传或即兴编就的诗句，被邀请者也要念一段民间流传或即兴编就的诗句，方可将“黛莱”接到自己手中。这种递“黛莱”的活动，在被称作《米力斯》的乐曲伴奏中进行，是“米力斯”活动中最主要的内容，为人们特别是青年男女之间提供了交流感情的机会。

可以看出，上面五种麦西热甫上常见的乌尤恩有的意在检验

和锻炼人们的心智，有的意在检验和锻炼人们的敏捷灵活，对人们的身心健康大有裨益，而且还蕴含着交流情感、传递信息、传承文化的意义。

2. 节目表演

除了群众游戏外，在麦西热甫上还穿插有节目表演，常见的节目有：

（1）舞蹈表演类

“哈孜乌苏尔”，即鹅舞。表演者反披皮袄，一手高扬似鹅之长颈，并做出四处张望、理毛、啄人等动作。因为一直是蹲着走路，所以需要有充沛的体力。另有一位“牵鹅人”“牵”着他绕场走动。观众也要对“鹅”说一些赞美、祝福之词，此时“鹅”会向你频频点头施礼。如有人说出不恭之语，“鹅”就会追着啄咬，逗起群众的哄笑。

“托霍乌苏尔”，即鸡舞。在哈密地区的麦西热甫上最为常见。表演者可穿戴鸡形服饰道具，也可徒手模仿鸡的动作。常由双人表现鸡的争斗，或多人表演“老鹰抓小鸡”、母鸡拚死护卫的过程。

“阿尔亥麻克”，也叫“阿提乌苏尔”，即“马舞”。一人表演者近似于汉族的“马灯”或“跑驴”，身前身后分别绑就马的前、后半身造型，一手执鞭，边吆喝边绕场奔跑。三人表演时，两人装扮成“马”，另一人骑在“马”上随着音乐舞蹈。

“吐该乌苏尔”，即“骆驼舞”。表演形式和三人马舞相仿。骆驼舞和马舞都是商旅生活的生动写照。

“鲜尔乌苏尔”，即“狮舞”。在和田地区和罗布地区[1]的麦西热甫上均能见到。在鼓声伴奏下，双人表演者身披以皮大衣染

① 罗布地区指罗布泊四周，即尉犁县、若羌县一带。

成的五彩狮衣，前面还在此大衣上用各色布帛缠成“狮头”。忽而慢步，忽而跳跃，忽而疾走。据考，现在广泛出现在全国各汉族地区喜庆节日上的狮子舞源于波斯，后以西域为中介传入中原，“狮”这一称谓，即是波斯语“鲜尔”一词后缀辅音“r”脱落后的音译。吐鲁番阿斯塔那第336号墓出土的“狮舞俑”、“马舞俑”使我们看到新疆悠久的动物模拟舞传统。

“尧洛瓦斯乌苏尔”，即“老虎舞”。由单人表演，不披戴道具服饰，主要模拟老虎的动作以为舞蹈。古代塔里木盆地经常有老虎出没。瑞典著名探险家斯文赫定1899年沿塔里木河前往罗布泊考察途中，还曾见到过落入陷阱中的老虎。正是在这次艰难的旅行中，他的仆人于得克（意为鸭子）发现了楼兰古城。

“江别尔给”，意为“跳蚤舞”。这是一种夸张的拟人舞，以幽默、诙谐著称，多见于哈密地区。

除了上述模拟动物的舞蹈外，还有一种模仿瘸子、拐子、歪嘴巴、斜眼睛等有缺陷的人的滑稽舞蹈，如吐鲁番民间麦西热甫上常见的“纳孜尔孔”的前半部即为这种舞蹈的典型代表。

另有一些持具舞也常在麦西热甫上表演。如“塔希乌苏尔”（意为击石舞），表演者双手各持两块长腰形薄石片，一边随着音乐的节奏击打出清脆的花点，一边舞蹈。还有“萨帕依乌勒尔”（意为萨帕依舞），“其乃乌苏尔”（顶碗舞），“塔克斯乌苏尔”（顶盘舞）等。

叼花、叼币、叼巾等舞蹈需要很高的技巧。表演开始时，由一位年轻美貌的姑娘将一朵花或一块硬币、一方手巾放在舞场中央的地上，参与者要通过跪地、前仰弯腰等高难度动作用嘴将其叼起。在库车地区的麦西热甫上，四周群众还反复地高喊着：“阿拉末特，嘿嘿！阿拉末特”（意为“没有叼上，嘿嘿！没有叼上”）起哄、鼓劲，气氛极为热烈。竞技的失败者垂头丧气地退出场外，优胜者得到众人的喝彩和异性的青睐。

在莎车地区的麦西热甫还可见到“高跷舞”的表演。该舞蹈虽然由汉族舞蹈演变而来，却又增添了许多情趣：姑娘踩着高跷，硕长的裙衫超过了两米；小伙子不踩跷，在高个子姑娘面前矮小得可怜，却还要拼命向姑娘献殷勤、卖弄风情。两者身高的反差和夸张的表演逗得众人捧腹。

（2）歌舞表演类

歌舞表演类主要指单人或双人载歌载舞、连说带唱、边舞蹈边做表演动作的“莱派尔”。其内容以赞美家乡美丽的风光、田野和果园里丰收的景象及表达男女情爱为主，音乐轻快、表演活泼。

（3）说唱表演类

说唱表演类除“达斯坦其”的演唱外，还可由“苛夏克其”为大家边弹热瓦甫或都它尔，边演唱只有简单情节、不一定有贯穿人物，常常以揭露、讽刺社会生活中各种丑恶现象、赞颂好人好事和美丽家乡为主要内容的“苛夏克”。

另有一种被称作“埃提西希”的说唱表演形式特别受群众欢迎。“埃提西希”可由一人表演，也可由双人表演。为了吸引观众，表演者要进行适当的化妆，如男扮女装，穿不合时宜的服装、戴古怪的帽子等。多以夸张的动作、生动的词语和滑稽的表演逗人发笑。双人的表演常由一位男性和一位男扮女装者共同完成，内容多为打情骂俏、卖弄挑逗。这些表演形式令我们联想起唐代的“合生”。它由西域传入内地，“乐则淫溺，辞则浅秽，而容则媟狎”。我国著名艺术史学家任半塘（任二北）先生认为，这种形式“以歌舞科白为表现，实为歌舞戏也”。[①]

3. 麦西热甫上的“动作惩罚”

对于在麦西热甫上不守纪律、破坏秩序的人，可取“经济惩

① 任半塘：《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984年，上海版，第270—271页。

罚”也可取“动作惩罚”。“动作惩罚”实际上是一些恶作剧式的动作表演，主要有“烤包子”、“灌面肺”、“榨油”、“墙上照相”、“结疙瘩”、“一个男人和两个老婆”等。下面择要介绍几种：

“墙上照相”。受罚者被剥光上衣，在两名“衙役”的押解下向墙站定，并遵令将双手分开高举，衙役提来一桶凉水猛泼其身，他的身影便留在了墙上。浑身湿透的受罚者如落汤鸡般狼狈不堪，受尽嘲讽、耻笑。

“烤包子”。受罚者被押进圈中，“衙役”先摇晃他的脑袋表示“罗面”，然后令其低头弯腰，“衙役”在他背上使劲做“揉面”的动作，再剥去他的上衣表示为“馕坑”[①]“点火”，向他背上泼浇凉水意为“洒水炼炉”，在他背上一下又一下地重拍，以示把一个个要烤的包子[②]贴到馕坑四周，最后又一下一下地拧他的后背表示取下已烤熟的包子。“衙役”的动作夸张、诙谐，受罚者倍受嘲弄，还要忍受皮肉之苦。

“一个男人和两个老婆”。这种处罚主要针对那些在人群趁火打劫、调戏妇女的男人。受罚者被押到场中央，两个装扮成女性的男子分别站在他的两边向他“献殷勤”。当受罚者欲与其中一位“老婆”搭话时，另一位“老婆”便“争风吃醋”，抓他的衣服或揪他的耳朵表示抗议；受罚者转身抚慰“她”时，那一侧的“老婆”又同样同他争闹。一个男人夹在两个“老婆”之间左右为难，尴尬无奈。三人的表演引起众人的阵阵哄笑，大家又都在娱乐中受到教育。[③]

---

① 馕坑：烤馕用的土制圆坑，其形状像一只倒扣的碗。中空处放置木柴或煤炭，四周贴放面饼。

② 烤包子：维吾尔语“沙木沙”，一种在馕坑里烤熟的长形或梯形肉馅包子。

③ 关于麦西热甫的种类和各种游戏、表演、惩罚，可参看阿不都秀库尔·吐尔地《人民的艺术学校——麦西热甫》、努鲁木《维吾尔戏剧艺术展现的雏形》、哈德尔·吾守尔《刀郎麦西热甫》、李季莲《〈刀郎麦西热甫〉及“刀郎麦西热甫”中的舞蹈》等文稿。

综上，麦西热甫是维吾尔族各种民间艺术的总汇，它具有着娱乐功能，感情交流功能，社会教育功能，协商公务功能，加强团结功能和孕育、催生、传承木卡姆等本民族传统艺术的功能。许多木卡姆其都是在麦西热甫上凭借自己的聪明才智，耳濡目染地学习木卡姆的。在父辈或师傅的培养下初步掌握了木卡姆艺术的“达班迪”和“乃额曼其”，也必然要经过麦西热甫上无数次的唱（奏）得到锻炼，打造成名符其实的“乌斯达”（意为“匠人”）和“乌斯达孜”（意为“师傅”）。他们享有盛誉，倍受尊敬。同时，麦西热甫的全体参与者包括受处罚者都兼任着“表演者”和“观众”的双重角色，他们的歌唱、舞蹈表演，既自娱又娱人，人人都以整个身心投入其中。由于上述原因，麦西热甫被人们称作“维吾尔人民的大学校”，值得我们在新的历史条件下继续传承并发扬光大。

第三节　维吾尔木卡姆的表现形式

1. 维吾尔木卡姆的各种表演形式

在南部新疆各维吾尔族聚居区，只有能够完整地演唱《十二木卡姆》或其中各套木卡姆“琼乃额曼”部分的艺人才被称作“木卡姆其”；主要演唱每套木卡姆“达斯坦”部分乐曲的艺人被称作“达斯坦其”；每套木卡姆的“麦西热甫”部分，主要由被称作“埃尔乃额曼其”的艺人演唱。

在上述各种各样的群众性娱乐活动中，维吾尔族民间艺人都以松散的“班社”为组合进行活动。“班社”的规模大、小不等，少则二、三人，多达七、八人甚至十几人、几十人。其组合形式视各不同地区所流传的不同乐器而定（详见下章）。

“十二木卡姆”中各套木卡姆的“琼乃额曼”部分，过去主

要供上层社会和知识阶层享用，“木卡姆其”应召在深宅大院的饮宴场合唱奏。除了以中、老年为主的“麦西热甫”之外，大、小城镇的茶馆、饭馆和理发馆也是“达斯坦其”的活动场所。“麦西热甫”部分主要在规模不一的群众性娱乐活动上唱奏，也被“阿希克”[1]在街头巷尾单独或结伴吟唱行乞。在“捷斯迪叶”支系苏菲派伊斯兰教信徒的“艾尔凯—萨玛”[2]活动及南部新疆常见的“麻扎朝拜”礼仪活动中[3]，也常可听到“十二木卡姆”麦西热甫部分的乐曲，见到在这种乐曲伴奏下的群众性舞蹈。

篇幅长大的“十二木卡姆”较少被成套地完整表演，而经常

---

① “阿希克”：维吾尔语音译，意为“痴迷（于安拉）者”，其中也不乏云游乞讨的民间艺人。

② “艾尔凯—萨玛”：“凯迪里叶”支系及“捷斯迪叶”支系苏菲派伊斯兰教信徒的礼拜形式，多在被称作“哈尼卡”的清真寺内举行，在苏菲派的掌教长老“依禅”及其代理人“海力派”乃至虔诚的信徒家中也能见到。每个“哈尼卡”每周都有一个举行“艾尔凯—萨玛”礼仪的固定曜日（以“主麻日”即星期五居多，也可以几个邻近的“哈尼卡”在不同的曜日轮流举行）。这种活动由依禅或海力派主持，其形式依次为：众人围坐（或站）成一圈，先由“阿皮孜”（诵经弟子）念诵表达对真主、对穆罕默德等圣贤赞颂、思念的“赞圣念圣调”，以及著名的苏菲派领袖、理论家们创作的诗歌，其内容宣弘该教派“不图今生，但求来世”的信仰和厌世情绪。众人在吟诵声中祈祷、哭诉。之后，随着依禅或海力派的带领，众人齐声呼起由“安拉呼”、“拉衣位嗨衣勒拉”和“嗨”、“姆”、“嗬”、“衣”、“啊”、“吼”等感叹词构成的有节奏的“捷黑来”，阿皮孜在众人呼出的节奏型上吟唱出起伏、委婉的曲调。随着速度的加快，众信徒相拥着往圈中靠拢，并起立手舞足蹈。在众人体力快不支时，依禅或海力派示意停止“捷黑来”，另一位阿皮孜再次念起“赞圣念圣调”。稍顷，“捷黑来”又一次响起……。如此循环几轮，直到众人筋疲力尽。“捷斯迪叶”支系的苏菲派“艾尔凯—萨玛”礼仪上常用巴拉满、苏乃依、萨帕依、达普、纳格拉等乐器伴奏（据说还有用萨它尔、弹布尔、都它尔、乃依者），在一、两轮“赞圣念圣调”、“捷黑来”之后，即插有“十二木卡姆”麦西热甫部分的成套乐曲，后再接急速的“捷黑来”，最后在飞旋的“萨玛舞”中结束全部礼仪。

③ “麻扎朝拜”：新疆各维吾尔族聚居区均可见到，而以南部新疆的喀什、和田地区为甚。“麻扎”意为坟墓，被朝拜的麻扎据说都掩埋有圣裔或圣徒的尸身，大多处于沙漠深处或山间峡谷，少数处于城镇郊区或绿洲乡村。每一个不同的麻扎，在每一年中，都有相对固定的朝拜时间。届时，信徒们三五成群汇聚其间，至多可达成千上万。阿希克、达斯坦其、木卡姆其等也常常乘机前来献艺、乞讨。

以撷取其中的一些段落即相近于“摘遍”的形式在民间流传。随着时代的变迁，能够完整演唱“十二木卡姆”的艺人日渐式微。到20世纪80年代之后，只有在专业舞台上才能见到整套木卡姆的全部表演，新疆木卡姆艺术团演出的“且比亚特木卡姆”即是这种演出的代表。各种维吾尔木卡姆的片断也早在20世纪50年代就被新疆区、地、县三级专业文艺团体搬上舞台，成为久演不衰的保留节目。

由单个木卡姆其表演的各种维吾尔木卡姆歌、乐曲片断，在大街小巷、茶馆饭铺、村镇集市、田野荒郊，驴车上、驼队中、篝火边都能听到。这些多样的表现形式增强了维吾尔木卡姆的生命力，使她始终伴随着维吾尔人的降生、成长、死亡，与维吾尔人民生死相依。已故著名维吾尔族诗人铁依甫江的一首诗作可以作为这种关系的最好注脚：

十二木卡姆犹如一首摇篮曲，
维吾尔人伴随着这首乐曲诞生；
没有木卡姆的婚礼不会热闹，
离开木卡姆麦西热甫死气沉沉。

老翁和老妪听了木卡姆乐曲，
衰老的身躯便会顿时焕发青春；
据说垂危者听了木卡姆乐曲，
灵魂将得到安息，死后化为天神。

我庆幸自己的一生沉浸在木卡姆中，
愿我的生命与木卡姆永不分离；
朋友，一旦我死去请不要哭泣，
只求您用木卡姆乐曲为我送终。

——《听十二木卡姆有感》

2. 维吾尔木卡姆表演中的即兴性

各种维吾尔木卡姆在表演时都具有着程度不同的即兴性。根据我们在实施《刀郎木卡姆的生态与形态研究》课题时的田野调查观察，这种即兴性主要表现在以下几个方面：

（1）即兴填唱歌词。由于民间艺人演唱木卡姆时无文本可据，往往是领唱者脑海中闪现出哪首歌词就填唱哪首歌词，众人随声附和。

（2）在结构模式的基础上对乐曲的某些段落作即兴反复、即兴连接。木卡姆的总框架是确定的，但其中各个段落的反复次数却是个变数。领唱者手中的达普起着指挥的作用：他击出的节奏型一变，乐曲即进入下一个段落。尤其是“刀郎木卡姆”中最后的“色利尔玛”部分，更要视舞者竞赛过程的长短而决定其反复和延续。

（3）旋律既遵循基本的乐调和主题旋律模式，又即兴地变易加花。在演唱过程中，常常有人随着情绪的高涨而淡化旋律、高声呼喊，或按照自身的嗓音条件提高旋律的音区，有时甚至形成多声和音。

（4）即兴伴奏。因为“刀郎木卡姆”的三件旋律乐器都不做跟腔伴奏，“木卡姆其”就可以在表演时即兴采用各种手法来为旋律相伴。包括鼓手所击出的鼓点，也是以基本节奏型为基础的即兴加花。

以上四点仅是对表演“刀郎木卡姆”时即兴性的初步总结。“十二木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”和“哈密木卡姆”在民间唱奏时的即兴性表现在哪些方面，达到何种程度，尚待我们作进一步的调查、观察和探研。

维吾尔族的“木卡姆其”既是乐手，又是歌手，只唱不奏或只奏不唱的情况在维吾尔族民间是极少见到的。放下乐器，走出

唱奏的队伍，他们的舞蹈又都相当出色。正如木卡姆艺术融歌、舞、乐于一体一样，维吾尔族的“木卡姆其”也集“歌者”、“舞者”、“乐师”于一身，技艺高超，才华横溢。

在以口传授心授、耳濡目染为主要传承方式的漫长时代，“木卡姆其”们还需要有相当的文学才华和超人的记忆、背诵能力。在维吾尔族的历史长河中，大多数音乐家又都是诗人，大多数诗人也是音乐家。他们既能度曲，也能作诗，正是他们的聪明才智使得维吾尔木卡姆艺术发展到了令人惊叹的高度。



一、思考题：

在新疆各维吾尔族聚居区，有哪些名目的“麦西热甫”存在？其间的主要活动有哪些？

二、名词解释：

1. 托依麦西热甫

2. 鲜尔乌苏尔

3. 埃提西希

第十三章　维吾尔木卡姆使用的乐器及伴奏手法

各种不同的维吾尔木卡姆所使用的乐器及组合形式均有所不同。

第一节　“十二木卡姆”使用的乐器及其组合

1. 乐器组合

南部新疆地区维吾尔族民间演唱“十二木卡姆”时最简单、最基本的组合是一名萨它尔手自拉自唱，一名鼓手击节相伴，进板之后也相和歌唱。此两者一般都是父子或师徒。有时加入一个弹奏卡龙者伴奏、帮唱。也可以见到以弹布尔、南疆热瓦甫或都它尔为主奏乐器自弹自唱，以达普击节相伴的组合。阿希克吟诵麦西热普曲调时最常用的乐器为南疆热瓦甫或萨帕依。加用巴拉满为木卡姆伴奏多见于和田地区。北部新疆演唱“十二木卡姆”的常规组合是一名弹布尔手、一名都它尔手，常由弹布尔手领奏领唱。有时加用达普或加用一把斯克里泼卡，即从俄罗斯传过来的小提琴。在节日里，南部新疆和北部新疆各维吾尔聚居区也可见到以苏乃依奏旋律，纳格拉击节相伴，演奏“十二木卡姆”中的歌舞曲为群众自娱性舞蹈伴奏的情景。20 世纪 30 年代以来，随着各地半专业、专业文艺团队的兴起，演奏“十二木卡姆”的

乐队规模有了扩大，其中包括气鸣类吹管乐器乃依（横笛）、巴拉满、苏乃依；弦鸣类弓弦乐器萨它尔、艾捷克，拨弦乐器弹布尔、都它尔、热瓦甫、卡龙，击弦乐器扬琴；膜鸣类打击乐器达普、纳格拉；体鸣类打击乐器塔希、库修克（木勺）等。至于再加用弓弦乐器胡西它尔、低音艾捷克和拨弦乐器低音热瓦甫等，则是 20 世纪 50、60 年代以后的事。

2. 主要乐器

下文介绍“十二木卡姆”主要使用乐器的形制及演奏技法。

萨它尔。弦鸣类弓弦乐器，通体长 1380 毫米左右。共鸣箱以整块桑木挖槽而就，长瓢形，上蒙木质薄面板，面板中部两侧各开新月状音孔一个。半柱形琴杆硕长，上以丝弦缠就品位 18 个，音箱面板上粘有 5 个木质高音品位。10 至 14 个琴轸分置琴头正面和左侧面，上拴一根金属主奏弦和 9 至 13 根金属共鸣弦。琴码右侧上翘，致使主奏弦远离指板而突出。主奏弦常规定弦为 d 或 c 或 f，共鸣弦的定弦因人、因地、因曲而异，常见的常规定弦有：

共鸣弦												主奏弦
c^2	a^1	g^1	e^1	d^1	c^1	a	g	e	d	c	G	c
d^2	c^2	a^1	g^1	e^1	d^1	c^1	a	g	e	d	C	d
b^1	g^1	$^\sharp f^1$	e^1	d^1	c^1	b	a	$^\sharp f$	e	d	A	d
g^1	f	e^1	$^\flat e^1$	d	a	$^\flat a$	g	f	c	$^\flat B$		f

等多种，音域 $c-d^2$，或 $d-e^2$，$f-g^2$。

演奏时竖置琴身于左腿之上，右手持马尾弓擦弦发声，常用连弓、分弓、顿弓等技法；左手按品位改变音高，多用食指，兼用中指、无名指和小指，技法有揉、滑、颤、带等多种。高音区音色尖锐而略带金属声，中音区音色明亮优美，低音区音色浑

厚，略带沙哑。

艾捷克。弦鸣类弓弦乐器，由刀郎艾捷克改良而来。共鸣箱背以薄木条粘就，球形，上蒙木质面板。面板上开有 U 形音孔，共鸣箱后壁也开有圆形音孔若干。共鸣箱中部张皮质共鸣膜，膜面有音柱与共鸣箱面相接。琴杆上没有指板，琴头左右各置琴轸两个，张金属弦四根。常规定弦有 $g\ d^1\ a^1\ e^2$ 和 $g\ d^1\ g^1\ c^2$ 两种，音域 $g-b^3$（e^4）。

演奏时将底部“人”型可转动支架置于左腿之上，右手执马尾弓擦弦发声，左手按弦改变音高，左、右手技法与萨它尔相近。

卡龙。弦鸣类拨弦乐器，通体宽 800 毫米左右，以桑木制作。音箱呈扁平梯形、前宽后窄，左曲右直，音箱左旁侧置两层棱形木质琴轸。面板左边有一排琴枕，琴枕右边有一条固定的琴码。两根一组的钢丝琴弦，从琴轸经过琴枕、琴码通到音箱右侧的弦拴。共有琴弦 16 到 18 组，定弦以各种乐调的自然音阶为主。

演奏时平置琴箱于身前，右手执木质或角质长拨片弹弦发声，左手执“古希塔特”（以金属制就的揉弦器）在被奏弦上吟、压、揉、滑。音色清脆、韵味独特。

弹布尔。弦鸣类拨弦乐器，通体长 1000 至 1400 毫米不等。共鸣箱由整板桑木挖槽而就，半梨状，上蒙木质薄面板，面板中部开新月状音孔一对。半柱形琴杆细长，上以丝弦缠就品位 26 个，共鸣箱面粘木质音品 5 根。共鸣箱背面及琴杆均可镶嵌骨质花纹作装饰。琴头正、侧面置琴轸 5 个，常规定弦 $gg\ d^1\ gg$ 或 $gg\ c^1\ gg$，外面两根为主奏弦，音域 $g-g^3$。

演奏时或抱琴于胸，或置琴身于右腿之上。右手持木质或角质拨片，或在食指上绑特制钢丝拨弹弦发声，技法有扫、弹、重弹、轮、拨、滚；左手按弦改变音高，技法有揉、颤、滑、压等。音色清脆，明亮。

南疆热瓦甫。又称“喀什热瓦甫”、“民间热瓦甫”，弦鸣类拨弦乐器。通体长1200毫米左右。共鸣箱由整块桑木挖槽而就，半球状，上蒙羊、驴或蟒皮。半柱形琴杆中长，上以丝弦缠就品位20余个，琴杆与共鸣箱的连接部两侧有一对羊角饰物。共鸣箱背面及琴杆正、背面均可镶嵌骨质花纹。琴头向后弯曲，两侧置琴轸5至7个，张钢丝弦5至7根。常规定弦为（$^{\sharp}$F B）E A d g c^1，常规音域g－d^3。

演奏时横抱琴身置于胸前，右手执木质、角质或化学薄板制成的三角形或“▽”形拨片拨弦发声，技法有弹、拨、滚、扫等；左手按弦改变音高，技法与弹布尔相近。音色明亮、音量宏大。

都它尔。弦鸣类拨弦乐器，通体长1400毫米左右。“都它尔”一名源于波斯，为“二弦”之意。共鸣箱后壁以桑木条粘接而就，为硕大的半瓢状，上蒙木质薄板。半柱形琴杆硕长，上以丝弦缠就品位17个。共鸣箱后及琴杆正、反面均可镶嵌骨质花纹。琴头正、左侧面各置琴轸一个，张丝弦两根。常规定弦有a－d^1（民间艺人谓之“定大弦”）、g－d^1（民间艺人谓之“定小弦”）两种。音域g（或a）－a^2。

演奏时斜抱于身前，共鸣箱置于右腿之上。以右手指拨弦发声，技法有扫、弹、拨、挑、勾等；左手按弦改变音高，技法与弹布尔相同。音色柔和，善奏乐曲中不同的节奏型。

巴拉满。气鸣类吹管乐器，又称“皮皮”。通体长300毫米左右。管身以芦苇制作者，将上端压成扁平双簧音哨；以木、竹制作者，上端插苇质双簧音哨。管身开音孔八（前七后一）或九（前七后一侧一）个，常规音域c^1－f^2。

吹奏时竖执管身，将音哨置于唇间，口中吹气振动簧哨发声，双手按孔改变音高。依靠音孔开闭、手指在音孔上的揉动及哨头在唇间的伸缩，能奏出各种半音、四分音、游移音及滑音。音色浑厚、深沉且偏于凄凉。

苏乃依。气鸣类吹管乐器，通长400毫米左右。通体以整块木料镟刻而成，为上敛下哆、下端带喇叭口的直通空管。上开音孔八（前七后一）或九（前七后一侧一）个，管上端插苇片双簧哨头。常规音域 $c^1 - f^2$。

苏乃依的演奏方法和巴拉满相近，发音响亮。近代也有用汉族唢呐（木质管身，下端套金属喇叭口，上端插苇质哨片）代替木质苏乃依者。

达普。俗称手鼓，膜鸣类打击乐器。圆形鼓框用桑木制作，框内侧钉有铜钱或圆形小铁皮片若干，上再钉铁质小环，框面蒙驴皮、山羊皮。为“十二木卡姆”、“刀郎木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”击节相伴的主要用形制偏小的“乃额曼达普”，直径200毫米左右；为“哈密木卡姆”击节相伴的为中型达普，直径400毫米左右。

演奏时左手掌托住鼓身，拇指扣住鼓框，其余四指击鼓边；右手五指连掌心一起击打鼓中，或以拇指顶住鼓框，其余四指击打鼓中或鼓边。左右手击打膜面及鼓身晃动时铁环撞击铜钱或铁皮，发出复杂、多变的音响，击出各种节拍和节奏型。

纳格拉。膜鸣类打击乐器，因鼓身以生铁铸就而被意译为“铁鼓”。鼓身为上大下小的盆状，上蒙驴、牛或羊皮，鼓面直径一百几十毫米至几百毫米不等，常以一大一小组成一对。演奏者手持两根木棍击打鼓面而发声，发音宏亮、热烈。鼓身、鼓面放大，发音低沉者称为冬巴克。

萨帕依。体鸣类打击乐器。通体以羊角或两根木棍做成，上钉有铁皮或金属硬币，铁皮上再钉套有若干小铁环的大铁环。演奏时执棍在手，晃动棍体或以棍击肩，大小铁环撞击铁皮，即发出有节奏的嚓嚓声。为阿希克吟诵麦西热普曲调时最常用的击节乐器，在为群众性自娱舞蹈伴奏时也较为常见。

第二节 “刀郎木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”和“哈密木卡姆”所使用的乐器及其组合

1. 乐器组合

演唱“刀郎木卡姆”的常规组合是一名刀郎艾捷克手，一名刀郎热瓦甫手，一名卡龙手和若干名鼓手。领唱由为首的鼓手承担。“散板序唱”由一人领唱，众人呼喊衬词相和，进入“且克脱曼”后众人齐声歌唱。

“吐鲁番木卡姆”有丝竹相伴歌唱和鼓吹乐这两种表现形式。丝竹相伴歌唱时所使用的乐器与“十二木卡姆”相近，萨它尔手是班社中的核心，加用弹布尔、都它尔等不同的乐器，达普更是不可或缺。以鼓吹乐演奏整套“吐鲁番木卡姆”时，由一支苏乃依奏旋律，三对纳格拉、一只冬巴克击节相伴。三对纳格拉中发音焦烈的那一对称“头鼓”，担负着领头和加花的任务；发音居中的那对称作“中鼓”，有时击打基本节奏型，有时加花；发音偏低的那对称作“尾鼓”，较少加花；冬巴克只在节奏重位击出低沉的“冬”的音响，以增加气氛，强化节奏。

“哈密木卡姆”的表演者常为一或数名哈密艾捷克手，一或数名哈密热瓦甫手，一或数名鼓手。与其他地区不同的是，哈密地区的鼓手多由女性担任。起始部分由一名艾捷克手或热瓦甫手担任领唱，进板以后众人齐奏齐唱。节日里以鼓吹乐演奏木卡姆片断为群众性自娱舞蹈伴奏的情景，在哈密地区也常可见到。

2. 主要乐器

下文介绍上述三种维吾尔木卡姆所使用的主要乐器（第一节中已介绍过的不再作赘）。

刀郎艾捷克。弦鸣类弓弦乐器，通体长 1100 毫米左右。多以红柳、胡杨木挖成半球或扁球状共鸣箱，上蒙驴皮、马皮或羊皮。用杏木或核桃木镟成琴头和琴杆插入箱内，琴头两侧置一或两个琴轸，张一或两根马尾琴弦，琴杆上部内侧另置 6 至 10 个琴轸以张钢丝共鸣弦。音箱下端接有铁柱脚。其常规定弦为：

共鸣弦	主奏弦
d^2 b^1 a^1 g^1 e^1 d^1 c^1 g	c^1
a^1 g^1 e^1 d^1 c^1 a g e d c	d^1

主奏弦音域 c^1-g^2 或 d^1-a^2。

演奏时置铁柱于左腿上或两腿之间，右手持木杆马尾弓擦弦发声，左手在第二把位的位置按弦。除空弦及左手按弦所发出的自然音高外，右、左手配合还能发出各个音位上的五度、八度泛音，以便与自然音相结合奏出旋律。音色柔和，音量偏弱。

刀郎热瓦甫。弦鸣类拨弦乐器，通体长 800 毫米左右。扁平的半瓢共鸣箱由整块木料挖槽而就，背面可刻有莲花瓣状图案，上蒙羊皮或驴皮。琴杆上窄下宽，无品位。琴杆和音箱的连接部左右各置有一块长方形木条。琴头略弯曲，两侧置琴轸 3 个，装羊肠弦 3 根。在琴杆左侧另置琴轸 7 至 12 个。常规定弦为：

共鸣弦	主奏弦
a g f e d c G	c d g
a^1a^1 g^1g^1 f^1f^1 e^1e^1 d^1d^1 c^1c^1	c d g

在《〈刀郎木卡姆〉的生态与形态研究》田野作业期间，实录得麦盖提县民间艺人演奏的刀郎热瓦甫定弦为：

$^\sharp g$ $^\sharp f$ e $^\sharp d$ $^\sharp c$ b $^\sharp F$	B $^\sharp c$ $^\sharp f$

而在为“丝姆巴亚宛木卡姆”伴奏时，定弦又变成了：

♯g ♯f e ♯d ♯c b ♯F　　　　B ♯c +e

原来演奏刀郎热瓦甫的艺人左手只用一个把位，常规音域 c－d^1。现在各地刀郎热瓦甫手的技艺有大幅度提高，把位和音域都有大幅度的拓展。

演奏时斜抱琴身，音箱置于右腿根部。右手执木质或角质长拨片弹弦发声，左手按弦改变音高，共鸣弦有时也被奏空弦参与旋律。右手技法有弹、拨、扫等，少用滚奏；左手技法以滑、揉、颤为主。音色浑厚、洪亮。

哈密艾捷克。亦称“胡胡子”或“哈密胡琴”，弦鸣类弓弦乐器，通体长 1000 毫米。圆柱形琴筒以铜、铁等金属或硬木制成，正面蒙山羊皮或驴皮。琴杆木制，上方置琴轸两根，另在琴杆侧面置小琴轸 4 至 8 个张钢丝共鸣弦。定弦法因地、因人、因曲不同，常见者有：

共鸣弦	主奏弦
d^1d^1　c^1c^1　a a　g g	d g
g^1　d^1　c^1　g	g d^1

等多种。主奏弦音域八至十度。

演奏时右手执弓擦弦发声，左手按弦改变音高，技巧与艾捷克相近。发音优美、浑厚。

哈密热瓦甫。弦鸣类拨弦乐器，形制与刀郎热瓦甫相近，琴杆及共鸣箱背面多刻有复杂图案和莲花座，有的在正面还镶嵌佛教信仰的“吉祥宝物”。三根主奏弦按四、五度常规定弦，共鸣弦常定成自然五声音阶。

第三节　各种维吾尔木卡姆的伴奏手法

“十二木卡姆”的歌乐、歌舞乐部分和“吐鲁番木卡姆”、“哈密木卡姆”主要以跟腔伴奏为主，唱腔前大都有前奏，唱腔中多见间奏。“十二木卡姆”的器乐段落“迈尔乎里”，以前被译为“间奏曲”，其中的音乐主题多承继前面所接的歌乐段落，通过多种器乐变奏手法构成乐曲。“迈尔乎里”一词本来就有着“加花”的意思，说明这个段落是乐手们炫耀技巧、即兴发挥的好机会。下行模仿等器乐化语言使得旋律更加富于变化。

谱例 10—01　“迈尔乎里”中的下行模仿



——“恰哈尔尕木卡姆·第四达斯坦迈尔乎里”片断

乐调的变化在“十二木卡姆”的器乐部分更加常见，变化的手法更为丰富，变化的幅度更被拓宽，相邻音之间的音程连结关系也更为自由。如下例中以增四度为骨架的旋律，只有在器乐曲中才可能听到。

谱例 10—02　“木夏吾莱克木卡姆·第二达斯坦迈尔乎里”片断

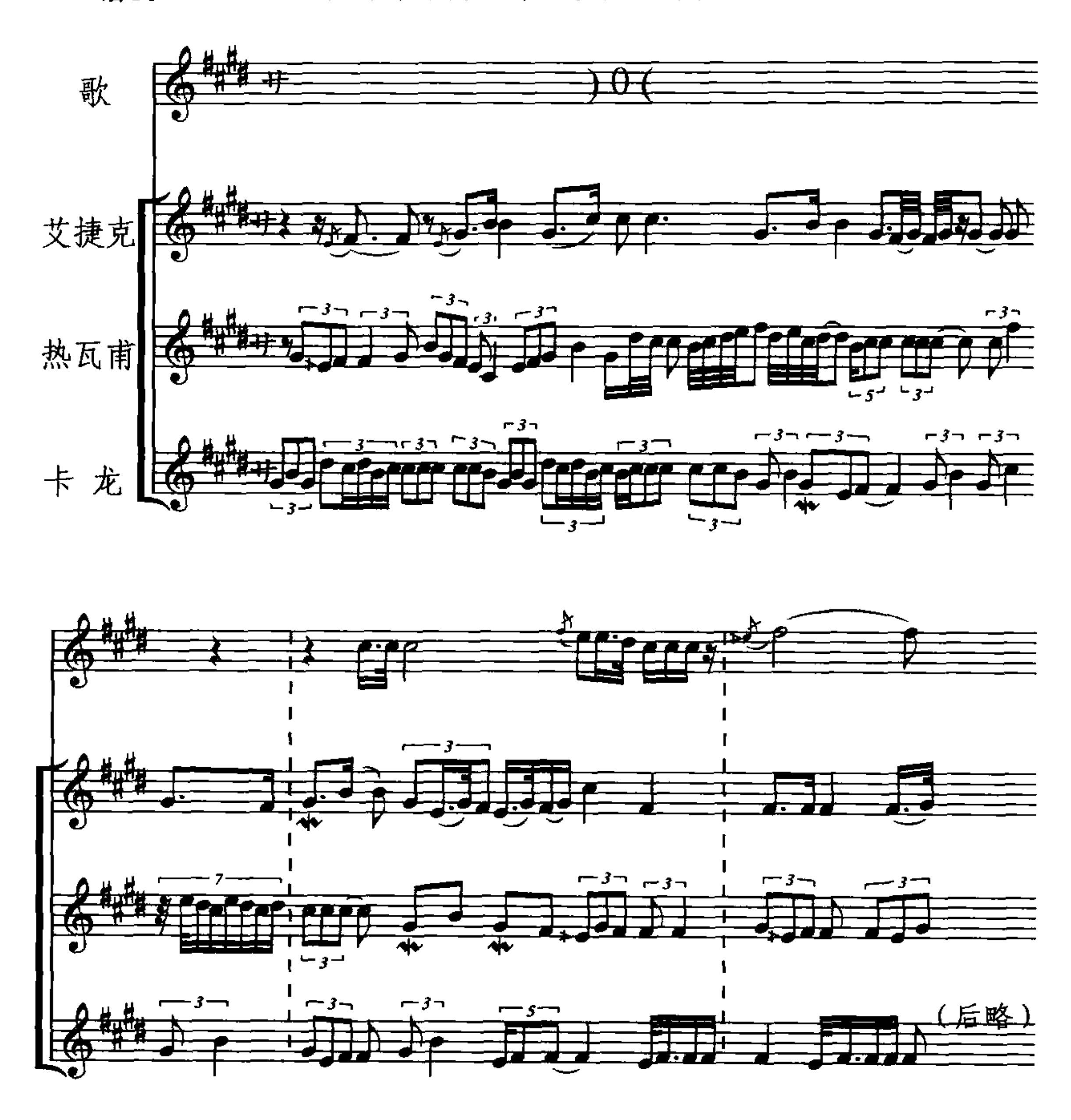


表演“刀郎木卡姆”时，由于三种旋律乐器都不作跟腔伴奏，由人声、击节乐器达普、弓弦乐器刀郎艾捷克、拨弦乐器刀郎热瓦甫和卡龙所唱、奏出的音响就构成了极为丰富的多声形态，被我国著名多声音乐研究专家樊祖荫先生誉为：“民间多声部音乐中和声音响最为复杂，织体形式最富变化的一种多声部音乐形式。”樊先生通过悉心研究撰了专文，从“调式构成特点”、“调式的交替与复合”、“调的转换与重叠”等三个方面阐析了“刀郎木卡姆”中多声部音乐在调式与调性方面的特点，介绍了“和应型”、“支声型”、“主调型”、“复调型”等存在于“刀郎木卡姆”之中的四种不同织体形式，并对构成“刀郎木卡姆”中复杂和音的“调式构成”、“织体构成”、“即兴演奏”这三大因素进行了深入的探研。樊先生指出：“随着歌唱声部主题音调的贯穿发展，各器乐声部在不同的结构部位则采用不完全相同的配合方法：在‘木凯迪曼’部分，它们往往根据歌唱的核心音调进行自由延伸；而在其他结构部位，它们常选取歌唱声部中的某个音调进行重新组合，使之适合各乐器演奏，或跟随歌唱声部，或以变奏及移位方式组成各种音型，用于乐手认为该用的地方。这种即兴的、随机的变奏，特别是自由的移位，往往造成各声部纵向结

合的音响复杂化。”①

下面举五个不同段落的“刀郎木卡姆”片断，以使读者对其中复杂多变的伴奏形式有初步的了解：

谱例 10—03 “刀郎木卡姆”中的多声部伴奏



——麦盖提县“丝姆巴亚宛木卡姆·木凯迪曼”片断

① 见樊祖荫《刀郎木卡姆多声形态研究》，载《音乐研究》2001 年第 1 期。

歌

艾捷克

热瓦甫

卡 龙

——阿瓦提县“巴希巴亚宛木卡姆·且克脱曼”片断





——麦盖提县“勃姆巴亚宛木卡姆·赛乃姆”片断

歌

艾捷克

热瓦甫

卡　龙

（后略）

——麦盖提县“巴希巴亚宛木卡姆·赛勒凯”片断

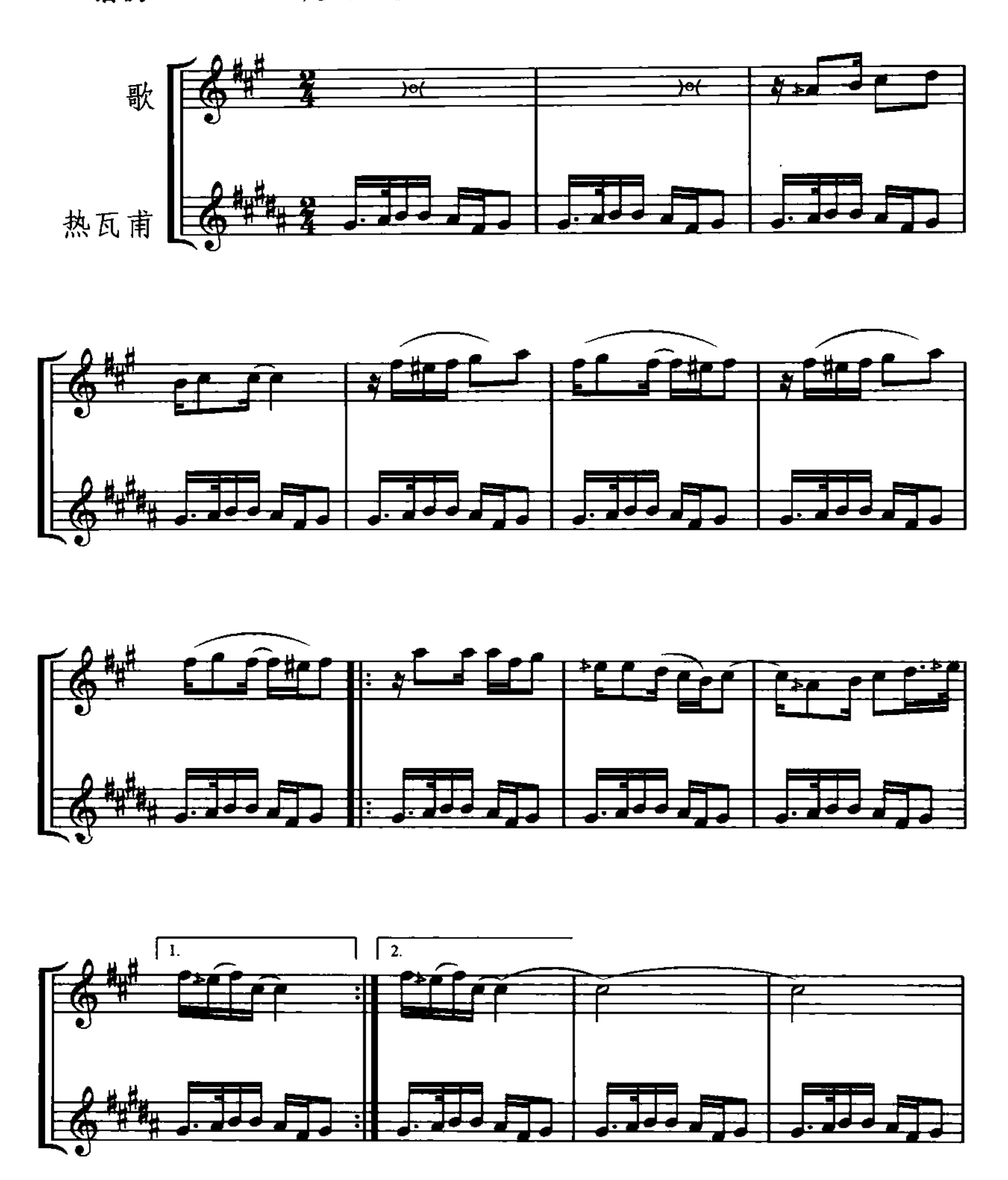




——麦盖提县“巴希巴亚宛木卡姆·色利尔玛”结尾部分

在巴楚县“孜尔巴亚宛木卡姆·赛勒凯”中，还出现了声乐旋律和器乐伴奏各在一个乐调之上的“大二度调重叠”：

谱例 10—04 巴楚县“孜尔巴亚宛木卡姆·赛勒凯”片断



从上面几个例子中，我们已经看到了樊祖荫先生所指出的：“乐曲中随时可见核心音调的穿插、变奏、移位等的即兴手法，

恰恰表现了民间艺术材料使用上的简洁性，感情表达上的真实性，个性绝对独特的美和多样化的高度自由。”[①]

习　题：

一、思考题：

“十二木卡姆”、“刀郎木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”和“哈密木卡姆”常用的乐器组合是怎样的？

二、名词解释：

1. 萨它尔
2. 卡龙

① 见樊祖荫《刀郎木卡姆多声形态研究》，载《音乐研究》2001年第1期。

第十四章　维吾尔木卡姆形成、发展史钩稽（上）

维吾尔木卡姆的形成、发展是一个漫长的历史过程。大部分学者认为，它的源头可以追溯到鼎盛于我国汉、唐时代的“西域乐舞”。

第一节　先秦至汉代的西域乐舞文化

1．西域的地理位置和早期历史概况

西域一词，始见于《汉书·西域传》，有狭、广两义：狭义指玉门关、阳关以西，葱岭[①]以东的今日新疆地区；广义指凡通过狭义西域所能到达的地区，包括亚洲中、西部，印度半岛，非洲北部和欧洲东南部。本课程所说的西域主要指狭义的西域[②]。

狭义的西域扼亚、欧陆上交通要冲。据考古实践，此地至迟到新石器时代早期就已有人类的活动，并存在过十分古老且具有自身特色的土著文化[③]。伊兰人、塞人、吐火罗人、月氏人、粟特人、乌孙人、汉人、羌人、嚈哒人、藏人、突厥人……分别

① 葱岭：古代对于帕米尔高原的称谓。

② 由于以费尔干纳盆地为中心的中亚阿姆河、锡尔河流域（又称河中地）曾归汉、唐王朝管辖，故亦被包括在本课程所说的西域之内。

③ 见王炳华《丝绸之路考古研究》，新疆人民出版社，1990年，乌鲁木齐版，第419页。

操印度—欧罗巴语系、阿尔泰语系和汉藏语系各语族语言的各部落、民族的人民先后涉足此地，并带来了各不相同的文化。人们因此形象地把古代西域称作“人种蓄水池”、“文化博览会”[①]，认为“在东西方文明相互传播上，此地区起一种纽带作用”，“东方中国，南方印度，西方波斯、阿拉伯、希腊、罗马等诸方面文明的交流传播情况，是历史上最有兴趣的现象，也是最重要的研究课题”[②]。

由于生态环境和生存依托的不同，西域文化具有“多元一体”的典型特征：天山以北地区及各山脉腹地的人们以牧猎为主要生产方式，过逐水草而居的帐幕生活，他们早期建立的政治实体被称为“行国”；生活在塔里木盆地四缘及吐鲁番—哈密盆地的人们以绿洲农耕为主要生产方式，过村落簇居的定居生活，他们早期建立的政治实体被称为“城廓国”或“城邦国”。这种“行国”和“城廓国”在汉初有36个，后来又演变成为50余个[③]。正是塔里木盆地四缘及吐鲁番—哈密盆地中那一个个生命的岛屿——大大小小的绿洲，才是孕育维吾尔木卡姆艺术的摇篮。

绿洲独特的生态环境，严酷的气候条件在前文中已经作过介绍。世世代代绿洲人由于其生态环境和生存依托特点而具有的“苦中取乐”的精神特质，以及他们对音乐的特殊爱好和特殊才能在那一讲中也已经谈及。本讲则以塔里木盆地为重点，以史籍记载和考古实践为据，介绍古代西域乐舞文化的发展脉络及其与东、西、南、北各不同文明地区交流的情况。

---

① 台湾学者姚大中语。见姚大中《古代北西中国》，台湾三民书局，1982年，台北版，第218页。

② （日）羽田亨著，耿世民译，《西域文化史》，新疆人民出版社，1981年，乌鲁木齐版，第4、5页。

③ 见《汉书·西域传》。

2. 先秦时期的西域乐舞文化

古代西域有着悠久的乐舞传统。至迟在新石器时代晚期，已经有乐舞艺术萌生。《吕氏春秋》、《竹书纪年》中的《穆天子传》和《山海经》等一系列古代文献为我们提供了一些关于古代西域乐舞艺术的线索。

《吕氏春秋》载："昔黄帝令伶伦作为律，伶伦自大夏之西，乃之阮隃（昆仑）之阴，取竹于嶰谿之谷，以生空窍厚薄钧者，断两节间，其长三寸九分而吹之，以为黄钟之宫，（吹）曰'舍少'。次制十二筒，以之阮隃（昆仑）之下，听凤皇之鸣，以别十二律。其雄鸣为六，雌鸣亦六，以比黄钟之宫，适合。黄钟之宫，皆可以生之。故曰：黄钟之宫，律吕之本。"①

在《国语》、《列子》、《史记》等古籍中都记载着一个"周穆王幸会西王母"的传说，尤其以太康三年（公元269年）汲郡（故址在今河南省汲县及其附近的新乡、辉县、获嘉、修武一带）人不准盗发魏襄王墓（另说为魏安厘王墓）所得的《竹书纪年》中的《穆天子传》记述最详：公元前946年，西周王朝的第六代"天子"周穆王驾八骏车辇，率领一支包括乐队在内的庞大队伍往西方巡游。"五日休于□山之下，乃奏广乐。""三日休于玄池之上，乃奏广乐，三日而终，是曰乐池。""天子祭白鹿于漯国。……大奏广乐，是曰乐人。乐□人陈琴、瑟、竽、籥、狄、筦而哭。"最后来到西王母之邦，献上白圭玄璧，绵组百纯。西王母拜而受之，在瑶池设宴款待，并即席歌吟："白云在天，山陵自出。道里悠远，山川间之。将子无死，尚能复来。"天子答曰："予归东土，和治诸夏。万民平均，吾顾见汝。此及三年，将复而野。"西王母又吟："徂彼西土，爰居其野。虎豹为群，于鹊与

① 转引自文化部文学艺术研究院音乐研究所编《中国古代乐论选辑》，人民音乐出版社，1983年，北京版，第38页。

处。嘉命不迁，我惟帝女。彼何世民，又将生子。吹笙鼓簧，中心翔翔。世民之子，惟天之望。"[①]

在被人们称作奇书的古代地理著作《山海经》（成书于战国、西汉）中，也多次提到"西王母"的名字，并称她所居住的昆仑山为"帝下之都"、"百神之所在"，有"凤皇鸾鸟"，还提到昆仑山中有"巫彭、巫抵、巫阳、巫履、巫凡、巫相"等诸多"巫"，从另一个侧面反映了当地包括乐舞在内的巫文化早已萌发。

这些记载显然属于神话、传说。对于人类以口头传承的形式所保存的神话、传说的文化价值，近年来已得到越来越多的国内外人文学家所重视。英国著名人类学家马林诺夫斯基说过："神话，实际说起来，不是闲来无事的诗词，不是空中楼阁，没有目的的倾吐，而是若干且极其重要的文化势力"。"我们不能否认，历史与自然环境必然要在一切文化成就上留下深刻的痕迹，所以也在神话上留下深刻痕迹。""神话底功能，乃在将传统溯到荒古发源事件更高、更美、更超自然的实体而使它更有力量，更有价值，更有声望。"[②] 我国古史专家徐旭生先生认为古代传说是"口耳相传"的史料，这些史料大都有其历史的核心，也都有其史实渊源[③]。

我们知道，有文字记载的文明在人类文明史上只占很短的一个时段。在没有形成"文字"这种信息载体之前，人们只能依靠口头的神话和传说来传达远古时代发生过的重大事件和遥远模

---

① 转引自杨荫浏《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1980年，北京版，第40页；袁珂编著《中国神话传说词典》，上海辞书出版社，1985年，上海版，第244页。

② 马林诺夫斯基著，李安宅译：《巫术科学宗教与神话》，中国民间文艺出版社，1986年，北京版，第82、83、127页。

③ 徐旭生《中国古史的传说时代》，文物出版社，1985年，北京版，第13页。

糊的记忆。因此，神话和传说虽然不可等同于信史来作为我们著书立说的依据，但它却向我们透露着有关古时代文化史的朦胧信息，需要我们去着力寻觅。例如，对于《吕氏春秋》中那段“伶伦造乐”的记载，黄翔鹏先生就认为向我们透露着如下的信息：“这一段话叙述了伶伦制律的故事，其中下列几点具有实质性意义：

（1）远古制律是依靠听觉来制作律管的；

（2）‘十二筒’的制作，来源于‘听凤凰之鸣，以别十二律’，暗示着‘雄鸣为六’是六个阳律，‘雌鸣亦六’是六个阴吕；

（3）律管的制作，最早是用竹，粗略的规格有二：其一是‘生空窍厚钧者’，要求空腔和腔壁的厚薄匀称；其二是‘断两节间’，要求避开竹节对于腔体的影响；

（4）远古已有音高的标准化要求，叫做‘黄钟之宫’，但尚无所有十二律的全部律名。《吕氏春秋》另载全部律名于‘音律篇’；

（5）十二律在‘古乐篇’中不传律数及其比率，《吕氏春秋》另载三分损益关系于‘音律篇’，不载有关黄帝时期的传说；

（6）个别有确切数据的‘黄钟之宫’另有名称叫做‘舍少’，‘其长三寸九分’，但它是‘十二筒’之外的一个标准器。‘舍少’的律学意义，古今多有异说，至今并无确解。”①

经过初步考虑，我认为“伶伦制律”、“周穆王会西王母”、“昆仑多巫”等三条记载起码可以我们提出这样的假设：以塔里木盆地为中心的古代西域早在史前就有了乐舞勃兴，西域和中原地区以及以西域为中介的东西方乐舞文化的交流开始得也要比我们的想象早得多。

最新的考古发现为我们的假设提供了佐证。1996 年，新疆博物馆以王博研究员为首的考古队对地处塔里木盆地东缘的且末县

---

① 《吕氏春秋》的引文及黄先生的按语均见《乐问》第六问。

扎滚鲁克古墓进行了挖掘。该古墓群经鉴定为公元前 3 世纪的遗址，取“家属群葬”制。在 1 号墓地南西区 1 号墓点 14 号墓内，至少葬有 19 具尸体。有一位女性尸体旁放置着上有羽饰的帽子，此外竟然还放置着两件完整的古代乐器！当王博先生请我和霍旭初先生去博物馆为这两件乐器鉴定时，我们惊喜地发现，这是两架中国最古老的箜篌琴！其共鸣箱以整木挖槽而就，后开音孔。面膜已经失佚，但共鸣箱面框四周荆棘遗存，想必是用来作为固定皮面膜的“钉子”。共鸣箱下端连有木柄，与之交叉的另一根木柄上尚有绑过琴弦的遗痕。据王博先生介绍，在扎滚鲁克古墓群别的墓中也发现了这类乐器残片。

我们知道，箜篌这种乐器发源于埃及或美索不达米亚，在公元前 2000 年甚至 4000 年就已存在。现在我们可以说至迟在公元前 3 世纪已经东传中国。这两架箜篌被置于头戴羽饰的“舞人”或“巫人”身边，可能意味着这是为他（她）们的歌舞伴奏的乐器，也可能是他（她）们舞蹈时手执着自弹自唱的乐器和道具①。

另据王博介绍，新疆考古研究所的吕恩国在吐鲁番地区鄯善县的洋海古墓中也挖掘出了箜篌，古墓断代为战国至汉，可惜尚未见到挖掘报告，但已经可以说明箜篌在汉之前就已在西域较为广泛地流传。

在阿尔泰山、巴尔鲁克山、天山山脉的北、南麓和阿尔金山、昆仑山，都可以看到遗留至今的大量石刻岩画。其中的一部分展示了古代西域子民们在牧猎之余嬉戏、舞蹈的场面。尤其是座落在呼图壁县康家石门子的大型岩画，更是古人通过舞蹈进行

---

① 有关且末县扎滚鲁克古墓竖箜篌等出土文物详情，请参看王博《新疆且末扎滚鲁克墓地挖掘报告》（载《考古学报》2003 年第 1 期）和《中国音乐文物大系 · 新疆卷》，中国艺术研究院音乐研究所、新疆维吾尔自治区龟兹石窟研究所、新疆维吾尔自治区艺术研究所、新疆维吾尔自治区博物馆编著，大象出版社，1996 年，郑州版，第 13 页。

祭祀活动的巫文化的生动写照①。

3．汉代的西域乐舞文化

汉以降，中原王朝和西域的关系有了实质性的改变。雄才大略的汉武帝为联合月氏共同抗击匈奴，于公元前 138 年、119 年两次派博望侯张骞出使西域。历尽千辛万苦的张骞带回了西域地理、政治、军事方面的信息，并与地处伊犁河谷的乌孙结成了共同抗击匈奴的联盟。汉王朝于公元前 60 年，正式置西域都护府于乌垒城，并在鄯善、柳中等地大兴屯垦。由此，西域正式纳入中国版图，西域与中原的经济、文化交流更为便捷、经常。

为共同抗击匈奴，汉王朝两次遣细君公主和解忧公主远嫁乌孙。后解忧公主之女弟史嫁龟兹王绛宾，夫妇双双于元康元年（公元前65 年）到长安（今西安）朝贺，留且一年，得“赐以车骑旗鼓，歌吹数十人”，西域乐舞受到了中原文化的强烈冲击。同时，西域乐舞早在汉代也东传中土。《西京杂记》中曾说汉高祖宠妃戚夫人的侍儿贾佩兰善“于阗乐”；《后汉书·五行志一》也有“灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之”的记载。

西域纳入汉王朝版图之后，中原和狭义西域，乃至以此地为中介与广义西域的政治、经济、文化交流更加频繁。由“联结各个绿洲的一段段道路”和“从高山峻岭中反复筛选出来的可以通行的山口”共同组合而成的东西方陆上交通大动脉——“丝绸之路”上行人如鲫，使者、官吏、军旅、商贾、僧侣、文人墨客、伎乐艺人……车水马龙，热闹非常。这条人类历史上东西方政治、经济、文化交流的大动脉对音乐文化的影响已经在第二讲中论述。正是在“丝绸之路”的催化下，“西域乐舞”步入了鼎盛。

① 见王炳华《新疆天山生殖崇拜岩画初探》、《研究原始舞蹈的珍贵刻石》，《中国音乐文物大系·新疆卷》第 177 页。

第二节　鼎盛期“西域乐舞”简介

1. 鼎盛期“西域乐舞”的概貌

从史藉记载及来到过西域的各界人士的实录及残存至今的洞窟壁画、出土文物中，我们可以觅得鼎盛期“西域乐舞”的概貌。

首先，在绿洲农耕文化发展和商业、经济不断繁荣的同时，民间乐舞活动十分活跃。《新唐书·西域传》载：焉耆（故址在今新疆焉耆县）“俗尚娱傲”，龟兹（故址在今新疆库车县）“俗善歌舞”，于阗（故址在今新疆和田市）“人喜歌舞”。在各绿洲城邦国宫廷得到升华后形成的“龟兹乐”、“疏勒乐”（疏勒故址在今新疆喀什）、“高昌乐”（高昌故址在今新疆吐鲁番）、“康国乐”（康国故址在今中亚萨马尔罕）、“安国乐”（安国故址在今中亚布哈拉）以及“变龟兹之声为之”的“西凉乐”①（西凉故址在今甘肃武威）名噪一时，并先后被纳入隋、唐宫廷“七部乐”、“九部乐”和“十部乐”之中。

《隋书·音乐志》载：龟兹“歌曲有善善摩尼，解曲有婆伽儿，舞曲有小天，又有疏勒盐。”疏勒“歌曲有亢利死让乐，舞曲有远服，解曲有盐曲。”其中的“解曲”，应当相近于现代维吾尔“十二木卡姆”中的“迈尔乎里”，即依据前面歌曲的旋律变奏、发展而成的器乐曲。这歌、舞、乐三种体裁归为一体，“大曲”就应运而生。故《唐六典》卷十四“协律郎条”云：“燕乐、西凉、龟兹、疏勒、安国、天竺、高昌，大曲各三十日。”

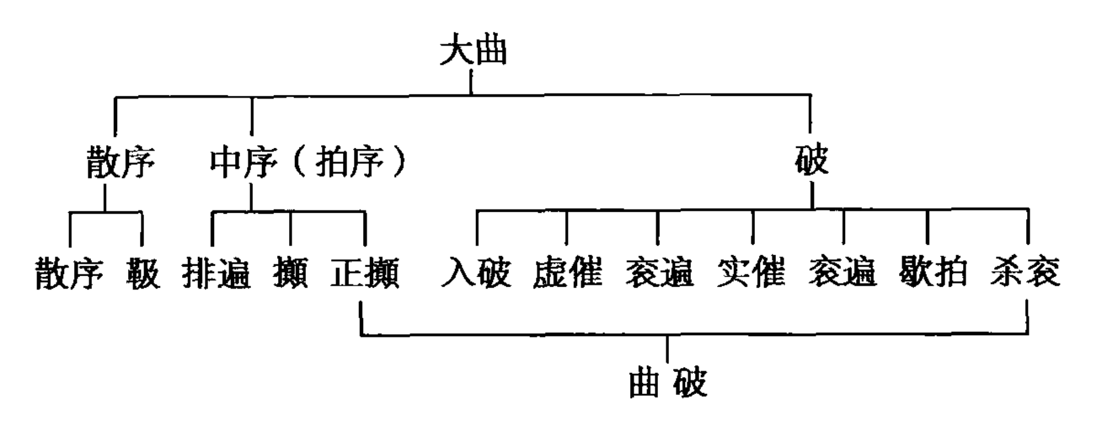
---

① “西凉乐”，南北朝时期（公元420—589年）在西北兴起，起源于吕光统治凉州时（公元386—399年）。系在中原汉族音乐基础上，吸收“土龟兹”等西北民族音乐而成。曾进入隋、唐宫廷九部乐、十部乐，在历史上曾长期受到重视，故《旧唐书·音乐志》云：“周隋管弦杂曲数百，皆西凉乐也。”

2. 鼎盛期西域大曲的结构

西域大曲的结构当与史籍所载唐大曲的结构相一致：其由“散序”、“中序”和“破”三部分组成，遵循着“散、慢、中、快、散”的速度变化序列和由深沉至抒情，再至欢快、热烈的情绪发展模式，融歌、舞、乐于一体。

表 11—01　唐宋大曲结构系统表①



唐代大诗人白居易在其诗作《霓裳羽衣歌》中记载了大曲《霓裳羽衣》的表演过程：“散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞（散序六遍无拍，故不舞也）。中序擘騞初入拍，秋竹竿裂春冰拆（中序始有拍，亦名拍序）。飘然转旋（去声）迴雪轻，嫣然纵送游龙惊。小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生（四句皆霓裳羽衣舞之初态）。烟蛾敛略不胜态，风袖低昂如有情。上元点鬟招萼绿，王母挥袂别飞琼（许飞琼萼绿华皆女仙也）。繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿铮（霓裳破凡十二遍而终）。翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声（凡曲将毕皆声拍促速，霓裳之末长引一声也）。”“散、慢、中、快、散”的速度变化序列跃然于纸，成为唐大曲结构的实际例证。“十二木卡姆”中的“琼乃额曼”部分融歌、

① 转引自《〈全唐诗〉中的乐舞资料》。

舞、乐于一体，还保持着如史籍所载唐大曲的“散、慢、中、快、散”的速度变化序列，以及由深沉至抒情，再至欢快、热烈的情绪发展模式，从而使我们看到了这个古老乐种和隋唐西域大曲在结构方面所具有的共同点。

3. 鼎盛期“西域乐舞”的乐器

鼎盛期西域乐舞所使用的乐器，史籍上有所记载，石窟残存壁画，出土的纸、绢、麻布画，器皿壁绘，泥塑，木雕，乐舞俑等也都给我们提供了信息。主要有：

吹管类：竖笛、横笛、排箫、筚篥、(唢呐?)[①]、笙、铜角、贝、埙。

拨弦类：五弦琵琶、曲项琵琶、箜篌（包括竖箜篌、弓形箜篌、卧箜篌)、阮、筝（另有一种介乎阮与曲项琵琶之间的变体，见于克孜尔 14、77 等窟，我认为是近代维吾尔族拨弦乐器热瓦普的始祖[②])。

打击类：羯鼓、腰鼓、鸡娄鼓、鼗鼓、毛员鼓、答腊鼓、大鼓、串鼓、铜钹、沙锣、铃、悬钟、拍板。

上述乐器中有的出自本地，有的源于中原，有的来自西亚、北非，有的是南部印度之物，有的是北方游牧民族之器。但它们在形制、演奏技法各方面又和发源地的原有乐器有所不同。这明示了西域乐舞从东、西、南、北汲取了养分，同时也经历了一个消化吸收及变异的漫长历史过程。

这些乐器具有丰富的音色和表现力。体鸣、膜鸣、气鸣、弦

---

① 在座落在新疆拜城县克孜尔乡的克孜尔第 38 窟“天宫伎乐图”中，出现了两幅管前端哆成喇叭形的竖吹管乐器形象，有学者认为是木质唢呐（苏乃依）；也有的学者认为是筚篥，而前端的喇叭形为后人所添加。但西安出土的马上吹唢呐的俑和北齐砖雕上已经出现的唢呐形象则可以作为鼎盛期西域乐舞中已经使用唢呐的旁证。

② 见周吉《热瓦甫溯源——兼论当代维吾尔音乐的形成》，载《新疆艺术》1988 年第 6 期。

鸣，木制、革制、铁制、铜制，不同的质地、不同的发音原理使得件件乐器的音色各异，既能表现抒情动人的曲调，又可营造庄严宏伟、欢快热烈、“洪心骇耳”的气氛。由这些乐器组合而成的乐队具有着宽广的音域。吹管类的笛、筚篥吹奏旋律，笙奏和音；拨弦乐器弹出节奏型化的旋律即“细拍子”；打击乐器通过“粗拍子”鲜明地奏出乐曲的节奏型以供舞蹈，铜角、贝、大鼓、沙锣、铜钹等发音宏大的乐器烘托气氛，分工合作，珠联璧合①。

上述各种乐器循丝绸之路东传，成为唐宋之后汉民族乐队中的主要乐器。同时，横笛（今称乃依）、筚篥（今称巴拉满）、唢呐（今称苏乃依）至今仍被维吾尔木卡姆艺术所沿用。另一些乐器虽然有的变异，有的在新疆已经失传，也有些新乐器被接纳，但拨弦乐器和打击乐器为主体的格局一直被以木卡姆为代表的维吾尔族传统音乐所保持。

4. 鼎盛期“西域乐舞”的音乐理论

鼎盛期的西域乐舞具有着一整套成熟的音乐理论。原藉西域，后在北周和隋朝宫廷乐部供职的著名音乐家苏祇婆带到中原的“五旦七声”理论至今仍为音乐学家所注重。据《隋书》记载：开皇二年（公元 582 年）高祖（隋文帝）“诏求知音之士集尚书参定音乐，郑译曰：先是周武帝时有龟兹人曰苏祇婆从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中，间有七声，因而问之，答云：父在西域，称为知音，代相传习，调有七种。以其七调勘校七声，冥若合符。一曰娑陀力，华言平声，即宫声也。二曰鸡识，华言长声，即商声也。三曰沙识，华言质直声，即角声也。四曰沙侯加滥，华言应声，即变徵声也。五曰沙腊，华言应和声，即徵声也。六曰般赡，华言五声，即羽声也。七曰俟利箑，华言斛牛声，

① 关于鼎盛期的西域乐舞所使用的乐器及各种舞蹈的形象资料，请参看《中国音乐文物大系 · 新疆卷》。

即变宫声也。译因习而弹之，始得七声之正。然其就此七调，又有五旦之名，旦作七调。以华言译之，旦者则谓均也，其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑冼五均。以外七律，更无调声。"

对于苏祇婆的"五旦七声"理论，近年来许多学者发表了各种观点，我认为其要旨为：

(1) 苏祇婆的"五旦七声"理论表明，除宫音之外的商、角、徵、羽甚至变宫、变徵各音皆可为调首。

(2) 苏祇婆所云"七声"之中，沙侯加滥和俟利箑两者具有四分中立音的性质。

结合《隋书·音乐志》对龟兹乐所作"其声多变异"、"新声奇变"的评价，以及陈旸《乐书》所载"唐自天后末《剑器》入《浑脱》，始为犯声之始"① 等记载，可见第七、八两讲中所介绍的存在于维吾尔木卡姆之中的多种乐律并存、乐调繁复多变等特点，实因为承继了鼎盛期西域乐舞的遗传因子。

5. 鼎盛期"西域乐舞"中的舞蹈和"戏弄"②

除大曲及散曲之外，"胡旋"、"胡腾"、"柘枝"、"剑器"、

---

① 犯字来源于"《浑脱》为角调，被视作'臣'，《剑器》为宫调，被视作'君'，《剑器》入《浑脱》被视作'以臣犯君'"的观念，实际上"犯调"指的就是"转调"。

② "戏弄"一词，由我国著名学者任二北（任半塘）先生首倡。任先生在其所著《唐戏弄》一书中提出："一、使乐器发音成曲曰'弄'，如'弹弄'、'奏弄'等是。""二、振喉发音以歌唱曰'弄'，一作'哢'，如'啭弄'、'娇哢'等是。""三、扮演某人、或某种人、或某种物之故事，以成戏剧，曰'弄'。如弄兰陵王，弄孔子，弄郤翁伯，弄假官，弄老人，弄醉人，弄婆罗门，弄师子等是。""四、扮充某种角色，登场演出，曰'弄'。如弄假妇人、弄参军等是。扮演某一类戏，如曰'弄钵头'者，可附见于此。""五、训练及指挥物类，或牵引机械，使动作、表情，以成戏剧，曰'弄'，如弄傀儡，弄猢狲等是。""六、戏曲科白之中，对人作讽刺、调笑，甚至窘辱，曰'弄'。""七、综合后四种意义而应用之，遂于'戏剧'之外，复有'戏弄'之一名。较之'戏剧'原意，其中所加调弄、嘲弄，甚至玩弄之成分，益为浓重而明显！且不必皆施之于人，有时用以自嘲、自讽、自弄。一此乃唐代戏剧最完备之意义。"（见《唐戏弄》上册第六～八页，文中着重点为著作者所加。）

"浑脱"等舞种，"大面"、"拨头"、"合生"、"苏幕遮"、"狮子"、"白马"等"戏弄"即具有一定情节的歌舞伎乐表演，更加显得丰富多彩。这些舞种、歌舞伎乐表演（即所谓的"戏弄"）由大量的乐工循丝绸之路东传中土，促进了中华民族乐舞艺术的发展。它们也在西域大地上世代相传，积淀成为当代维吾尔麦西热甫上形形色色的"乌尤恩"（见第九章）。

综上所述，以大曲为代表的西域乐舞以其宏大的结构，歌舞乐一体的形式，与中原音乐不同的新声变律，繁音急节的风格开中原一代乐风。西域大曲在中原得到了成功的传播，并以长安为中介影响到日本、朝鲜、越南、缅甸等东亚、东南亚地区。同时它们也在原发地持续发展演化，为维吾尔木卡姆的形成、发展提供了足够的历史积淀。



一、思考题：

1. 为什么说维吾尔木卡姆的源头可以追溯到鼎盛期西域乐舞？

二、名词解释：

1.《穆天子传》

2."西凉乐"

3. 犯调

第十五章　维吾尔木卡姆形成、发展史钩稽（下）

第三节　回鹘的西迁和回鹘—西域音乐文化的形成

1. 回鹘的历史及文化传统

公元840年，新疆乃至中国历史上发生了一件大事，那就是漠北回鹘的举部西迁。回鹘乃高车之后，而高车又与古代我国北方的劲旅匈奴有着亲密的血缘关系。《北史》卷九八《蠕蠕传》及《高车传》载："高车盖古赤狄之余种也。初号为狄历，北方以为高车丁零。其语略与匈奴同而时有小异，或云其先匈奴甥也。"《魏书·高车传》载："高车之氏"中有一支为"袁纥"，大多数历史学家认为回鹘、回纥乃至今世的维吾尔、裕固皆为这一词汇的不同音译，而"丁零"、"狄历"、"铁勒"、"敕勒"等称谓又都源自于"狄"。

匈奴、高车、铁勒、突厥、回纥（鹘），这些同操阿尔泰语系突厥语族语言的民族可能是代相传承的世系。他们游牧在我国古代被称作漠北的广袤草原，即东起嫩江流域，南至长城及天山北麓，西及中亚，北连叶尼塞河上游与贝加尔湖周围。匈奴汗国、高车汗国、铁勒汗国、柔然汗国、突厥汗国，一个个政治实体时而崛兴、时而消亡。至公元647年，唐王朝在漠北置"瀚海

都督府”，立回纥部酋吐迷度为都督，确立了回纥在漠北的霸主地位。公元744年，回纥首领骨力裴罗得到唐朝承认后自立为骨咄禄比加阙可汗，“东际室韦，西抵金山，南跨大漠，尽有突厥故地”的回纥汗国正式宣告成立。

回纥及其先世都有着爱好音乐的传统。《后汉书·匈奴传》载：“匈奴俗岁有三龙祠，常以正月、五月、九月戍日祭天神。……走马及骆驼为乐。”在这种集祭祀与娱乐为一体的集会上，音乐想也必不可少。北匈奴西迁后，有一部分留在龟兹以北天山腹地建立了“悦般国”。其乐部名曰《悦般乐》。在隋唐之际也曾东传中土。《魏书·高车传》载：“其人好引声长歌”，“喜致雷霆，每震则呼射天而弃之移去，至来岁秋马肥复相率候于震所埋羖羊，然火拔刀女巫祝说。”“男女无小大皆集会，平吉之人则歌舞作乐，死丧之家则悲吟哭泣。”“高宗时，五部高车合聚祭天，众至数万。”出于高车部对音乐的爱好，北魏王朝曾“赐乐器一部，乐工八十人。”如此众多的音乐人材来到高车，必然会带来中原汉族音乐文化既深且钜的影响。《北史·突厥等传》载：“五月中旬集他人水拜祭天神。”“男子好樗蒲，女子好踏鞠，饮马酪取醉，歌呼相对。敬鬼神，信巫。”《隋书·突厥传》载：“五月中多杀羊马以祭天”。在成书于公元8至10世纪的《弥勒会见记》、《两个王子》、《玄奘传》、《金光明经》等古代回纥文献中，可以见到“乌尤恩”（意为“游戏”、“演出”）、“叶尔”（意为“歌曲”）、“布铁克”（意为“舞蹈”）等词汇，从而印证这些艺术表演形式在回纥汗国的社会生活中确实存在。唐王朝和回鹘汗国之间也有过音乐文化的交流，如唐大曲《胡渭州》中的破即为“回纥调”。

2. 回鹘西迁及喀喇汗王朝与西州回鹘汗国的对峙

公元840年，漠北回鹘汗国受到了一连串的天灾人祸。《新唐书·列传142下·回鹘下》载：“武帝即位，以嗣泽王溶临告，

乃知其国乱。俄而渠长句禄莫贺与黠戛斯[1]合骑十万攻回鹘城，杀可汗，诛掘罗勿，焚其牙，诸部溃，其相馺职与庞特勒[2]十五部奔葛逻禄，残众入吐蕃、安西。”

葛逻禄和回鹘同为突厥语部族，已先期进入葱岭东西的费尔干纳盆地和塔里木盆地。漠北回鹘汗国溃亡之后，馺职与庞特勤的目标很明确：西奔葛逻禄，以图转机。回鹘部众中的“十五部”经过长途跋涉，终于来到葱岭东西，并与葛逻禄、样磨、突骑施、处月、古斯等突厥语部族以及粟特等伊朗语部族一起建立了一个政治共同体——喀喇汗王朝。

另一支回鹘来到了当时被吐蕃占领的天山北麓一带，并击溃吐蕃的军事力量，建立了东起高昌、北抵庭州（今新疆吉木萨尔县)、西括龟兹的西州回鹘汗国（又称高昌回鹘汗国)。第三支据河西，在今甘肃张掖一带建立了甘州回鹘汗国，并在以后的历史长河中演变成了近代的裕固族。

从9世纪到13世纪初，西域境内形成了喀喇汗王朝和西州回鹘汗国的对峙。这两个突厥语王朝的建立，是继匈奴、突厥的统治之后塔里木盆地的第三次突厥语部族统治，这对当地居民成份的回鹘化和居民语言的突厥化无疑是极大的推动并得以最终完成，突厥语成了塔里木盆地居民共同的语言。

3. 西迁对回鹘文化机制的影响

回鹘、葛逻禄等突厥语部族在漠北时以牧猎为主要生产方式，过逐水草而居的帐幕生活，属于“草原文化类型”。来到西域之后，在当地自然环境和生存机制的制约下，不得不接受当地绿洲原有居民的影响而逐渐转变为以绿洲农耕为主要生产方式，过村落定居生活的“绿洲文化类型”。对于一个民族来说，生活

---

① 黠戛斯，部族名，即今柯尔克孜族的先祖。

② “勒”为“勤”之误，特勤为回鹘汗国的一种官职。

环境和生产方式、生活方式的转变乃至文化机制的根本性转变是一个漫长而痛苦的过程，同时也是一次文化的跃迁。台湾学者刘义棠著有《回鹘西迁对其社会文化之影响研究》一文，从生活文化、生产类型、婚姻丧葬、政治组织、社会制裁、工艺美术、宗教信仰、语言文字等诸多方面阐述了西迁前后回鹘社会文化的变迁，并指出其重大意义为：

（1）在生活文化方面，由“天幕移徙生活改为城廓定居生活”；

（2）在生产方式方面，“由草原游牧社会改为农耕兼畜牧、狩猎社会，亦事工商业生产”；

（3）由“标准草原游牧民族性格，改为和平醇朴者”；

（4）“会集中国、希腊、波斯、印度诸民族社会文化而合成一种西域回鹘新文明。”[1]

的确，在回鹘入主以前，塔里木盆地的各种文化都因自身已经发展到了相当的高度而只是相互影响，难以相互融合。回鹘来到此地并执掌统治权之后，对于各种文化都取择优汰劣的态度，促进了东、西方文化的融合，新型的“回鹘——西域文明”产生并渐趋成熟。

4. 伊斯兰教的东渐

这一时期西域史上所发生的另一件大事便是伊斯兰教的东渐。伊斯兰教由穆罕默德于公元 610 年创立于阿拉伯半岛，以“信真主、信天使、信使者、信《古兰》、信前定、信末日”之“六信”，和“念、拜、斋、课、朝”之“五功”为基本信仰和行动准则，反对偶像崇拜。其势力于公元 651 年秋扩大到了波斯并涉及中亚。公元 8 世纪，唐朝大将高仙芝战败，锡尔河、阿姆河流域归入伊斯兰教的势力范围。公元 10 世纪，随着喀喇汗王

---

① 载刘义棠《维吾尔研究》，正中书局印行，第 203 至 269 页。

朝苏里唐·萨图克·博合拉汗的皈依，伊斯兰教在葱岭东西普遍流传。经过近百年长期而惨烈的“圣战”，和阗地区于公元11世纪接受了伊斯兰教的信仰并归入到喀喇汗王朝的版图。

5. 回鹘—西域音乐文化的形成

喀喇汗王朝跨葱岭东西，伊斯兰教的传入又使得这里的人民进一步加强了与波斯—阿拉伯的联系。较长时间的稳定为这里的经济带来了繁荣，城市生活有了很大的发展。王朝统治境内各民族相互融合、异化及与外部的交流也日趋频繁。科学文化在经济繁荣、民族融合和对外交流的推动下有了巨大发展，玉素甫·哈斯·哈吉甫的《福乐智慧》、麻合木提·喀什噶尔的《突厥语大辞典》等巨著相继问世。鼎盛期西域乐舞与古代波斯音乐、印度音乐、巴格达音乐相撞击，造就了蜚声全球的法拉比和依本·西纳这两位音乐巨匠。

法拉比（公元870—950年）全名为穆罕默德·依本·艾卜奈斯尔·艾勒·法拉比，相传是出生在中亚巴拉沙衮地方的突厥人，但他的著作却多以阿拉伯文著述。他不仅是一位卓越的作曲家和音乐理论家，也是一位哲学家、医学家和文学家。他撰写了《音乐全书》等一系列音乐理论著作，就音乐的来源与演变，乐调的性质和使用，音乐的结构、节奏和旋律等方面的内容发表真知灼见，对以后阿拉伯各国乃至欧洲文艺复兴时期的音乐文化均产生了重大的影响。

依本·西纳（公元980—1037年）出生于中亚的布哈拉，是一位操波斯语的塔吉克人。他以法拉比的音乐思想为基础，建立了十二个调式的理论。这十二个调式的名称是：

- 拉哈威 ● 侯赛因 ● 拉斯特 ● 希加兹
- 阿布 ● 布祖克 ● 伊拉克 ● 兹拉尔干
- 纳瓦 ● 乌夏克 ● 赞克拉 ● 赛力克

这些称谓中有一些是中亚和西亚的地名，如希加兹、伊拉克等，可能表示这种调式在该地区传统音乐中较为常见；另有一些源于波斯或阿拉伯词汇。依本·西纳的这一套系统理论为以后形成木卡姆音乐奠定了理论基础。

在乐器使用方面，喀喇汗王朝时期也是一个重要的转折。鼎盛期西域乐舞使用的一部分乐器如横笛、竖笛、筚篥、唢呐、箜篌等被原原本本地继承了下来。也有一些乐器的形制和名称都有了改变，如曲项琵琶逐渐演变并被改称为“热瓦甫”①，五弦琵琶逐渐演变并被改称为“弹布尔”②，羯鼓逐渐演变并被改称为“纳格拉”③ 等等。一些新型的乐器如弦鸣类弓弦乐器卡曼恰、膜鸣类打击乐器达普（即手鼓，源于阿拉伯）等逐渐被当地吸纳并广泛流传。也有些原来广泛使用的乐器在历史长河中完全失传。

西州回鹘汗国（高昌回鹘汗国）因为较长期保持了佛教、摩尼教等多种宗教的信仰，这种变异和衍化的进程要偏晚、偏慢一些。公元 982 年出使西州回鹘汗国的北宋王朝使者王延德记叙了他在高昌和北庭的见闻：高昌地区“地产五穀”，“乐多琵琶、箜篌”，“俗好骑射，妇人载油帽谓之苏幕遮”。“以三月九日为寒食，余二社，冬至亦然。以银或鍮石为筒贮水激以射或以水交泼为戏，谓之压阳气去病。好游賞，行者必抱乐器。佛寺五十余

---

① “热瓦甫”一词源于阿拉伯词汇“拉巴卜”，原指一种皮质共鸣箱膜鸣的拉弦（或拨弦）乐器。关于曲项琵琶向热瓦甫的演变过程，笔者所撰《热瓦甫溯源——兼论当代维吾尔音乐的形成》（载《新疆艺术》1988 年第 6 期）一文中已有详论。当代哈密热瓦甫和一些刀郎热瓦甫共鸣箱背面所刻的莲花图案，也可说明该乐器为伊斯兰教传入新疆之前的遗存。

② “弹布尔”有两种形制。其中流传于南部新疆地区的琴杆偏短，艺人横抱于胸前用木质或角质拨片拨弹者为初始的形制。其特点为共鸣箱以薄木板为面，上开眉状音孔两个，直颈，与五弦琵琶相近。

③ 关于羯鼓，历来有竖置击上方鼓面和侧置击两旁鼓面之争。如为竖置击上方鼓面者，当与当代纳格拉相去不远。

座，皆唐朝所赐”。“居民春月多群聚傚乐于其间。”“时四月，师子王避暑于北庭”，“邀延德至北庭”。“至七月见其王及王子”，“遂张乐饮宴为优戏至暮，明日泛舟于池中，池四面作鼓乐”。

这段史料告诉我们的是，古代西域人民的绿洲农垦生产方式和对于乐舞的爱好均被西州回鹘汗国朝野继承了下来。乐器种类尚未见改变，带有戏曲色彩的“优戏”有了进一步的发展，鼓（吹）乐也已开始出现。

西州回鹘汗国时期所开凿的洞窟、绘制的壁画及出土的绢、麻、纸画也使我们看到鼎盛期西域乐舞的延续。粟特文佛教经卷和回鹘文摩尼教赞美诗上方所绘的歌、乐师形象说明了此地佛教、摩尼教音乐在继续流传。

喀喇汗王朝地跨葱岭东西，又较早地皈依了伊斯兰教，便于更多地和中亚、西亚、南亚乃至北非进行相互的影响和交融；西州回鹘汗国东界河西、北连草原，又较长时间地保持了佛教、摩尼教等多种宗教的信仰，便于更多地和中原汉民族、漠北各草原民族进行相互的影响和交融。这就为当代以“十二木卡姆”为代表的南部新疆传统音乐文化和以“哈密木卡姆”为代表的东部新疆维吾尔族传统音乐文化之间的既同又异埋下了历史和地理的伏笔。

国内外有一些音乐学家认为，公元9至11世纪塔里木盆地在居民成份、语言文字、宗教信仰等各方面的剧变使新疆的音乐史产生了断层，古代西域的乐舞文化至斯已荡然无存。按照这个逻辑，公元12世纪以后的维吾尔族传统音乐统统属于“伊斯兰教系统”，统统来自波斯—阿拉伯。事实果真如此吗？

首先，我们应当看到塔里木盆地居民语言的“突厥化”和回鹘民族文化机制的“绿洲化”是同步完成的。虽然因回鹘执塔里木盆地之牛耳，从而在匈奴、突厥两次统治西域的基础上最终完成了当地居民语言的突厥化，但从文化机制上来说，却上演了一幕古今中外历史上经常出现的“统治民族被被统治民族所同化”

的戏剧。回鹘从放牧到农耕，从逐水草而居到村落定居，大量绿洲原住居民的语言词汇甚至语法成份渗入到他们的语言之中，并形成了所谓的“底层影响”。而在汉、唐时期人类的音乐文化中处于领先地位的鼎盛期西域乐舞，必然要依据文化传承过程中的“优选法则”而在新形成的“回鹘—西域”新型音乐文化中占据主要地位。

再者，宗教信仰的改变对某一特定人类群体的文化进程是必然要产生一定程度的影响的，但某一特定人类群体固有的文化传统也必然要对新传入的宗教产生影响。何况作为“表现性艺术”而存在的音乐，有着“抽象性、模糊性”的特点，从而形成了音乐史上诸多“老瓶装新酒”的现象。昨天用来宣弘佛教教义、规劝大众信奉佛教的一段乐曲，到今天就可能改变词义内容用来宣弘伊斯兰教教义、规劝大家信奉伊斯兰教，这也许并非只是假设。

总之，一个国家、一个地区、一个民族的文化要受到历史发展、宗教信仰、语言文字等诸多方面的制约，而最根本的还是因不同生态环境、生存依托而形成的不同文化机制。从纪元前直至21世纪的今天，绿洲农耕的生产方式、村落簇居的生活方式一直被一代又一代塔里木人所延续，绿洲文化机制千年一贯，包括乐舞在内的古代西域文化也必然会被他们一代又一代有变异地传承下来。

第四节　从“大曲”到“木卡姆”

1. 察合台汗国时期的音乐文化

从12世纪中叶起，西辽和蒙古相继称雄西域，原喀喇汗王朝和回鹘汗国的领地也相继被纳入其势力范围。成吉思汗晚年分封领地，阿姆河流域和天山南北之大部成了成吉思汗次子察合台的领地，世称“察合台汗国”。察合台汗国的统治者原为蒙古贵

族，入主西域后由游牧转向定居并渐次转入城廓生活，在突厥语诸民族文化和血统的影响下逐渐溶入其中，并皈依了伊斯兰教。他们的入盟必然给维吾尔木卡姆带来蒙古音乐的影响。

察合台汗国和喀喇汗王朝一样地跨葱岭东西，因此这个时期塔里木盆地和中亚费尔干纳盆地乃至波斯、阿拉伯的文化交流更为便捷、经常。伊兰、突厥、蒙古这三支自古以来就活跃于中亚绿洲和漠北草原的庞大体系在察合台汗国时期进一步融合，一种以突厥语为主体，吸收了部分波斯、阿拉伯、塔吉克、蒙古语，并借用阿拉伯文字来书写的新的语言、文字——察合台语、文形成了。以艾里谢尔·纳瓦依为代表的一批杰出的文学家用察合台文创作了大量文学作品，成为突厥语各民族共同的宝贵财富。据米尔咱·马黑麻·海答儿所著《拉失德史》（又称《中亚蒙兀儿史》）的记载，羽奴思汗等察合台汗国的君主本身就是杰出的音乐家，对于声乐和器乐都有很高的修养，许多诗人、音乐家也都深受君主宠爱，可以自由出入宫廷。君主的爱好为音乐文化的发展创造了条件，带来了机遇。

2. “木卡姆”一词在西域的使用

“木卡姆”这一音乐术语是阿塞拜疆音乐家苏菲丁·艾尔玛威（公元1230—1294）首创的。他把根殖于民间经过宫廷统治者的扶持而得到提高的成套大曲称作“木卡姆”，得到了普遍的支持和仿效。元末明初陶宗仪所撰《南村辍耕录》中出现了“回回曲（附：伉里，马黑某当当，清泉当当）”的记载，说明至迟在14世纪“木卡姆”（“马黑某”是这一称谓的异译）已经通过西域传到中原①。

① 转引自《中国戏曲音乐集成·新疆卷》，《中国戏曲音乐集成》全国编辑委员会、《中国戏曲音乐集成·新疆卷》编辑委员会编，中国ISBN中心，1996年，北京版，第9页。

在上一讲中，读者已经看到了有关“西域大曲”的论述。这些大曲是以民间音乐为基础，在各城廓王国权贵们的倡导和扶持下，经过无数未留下姓名的乐师的辛勤劳动，整理、规范、提高、升华的结果。在战争年代由宫廷下沉到民间，在歌舞升平时代再由民间升华进宫廷，经历几百年血与火的洗礼以及各方文化的不断撞击交融之后，在察合台汗国时期接受了由波斯—阿拉伯传来的“木卡姆”这一音乐术语和部分“木卡姆”及其所包含乐曲的名称，“西域大曲”的称谓和内涵，至迟在公元14世纪逐渐被“木卡姆”所涵盖。但是，维吾尔人却一直坚持将“十二木卡姆”中每一套木卡姆的第一部分（也是核心部分）称作“琼乃额曼”，意译仍为“大曲”，由此使我们清楚地看到了“大曲”和维吾尔木卡姆之间所存在的内在联系。

3. 察合台汗国时期对木卡姆艺术做出过重大贡献的音乐家

据《乐师史》[①]记载，活跃于察合台汗国宫廷，对维吾尔木卡姆艺术做出过重大贡献的音乐家有：

大毛拉奴尔丁阿不杜热合满加梅。“他曾为艾米尔尼扎木丁伊里西尔纳瓦依当过老师”，“会弹奏弹布尔、萨它尔、卡龙，创作了‘艾介姆’及其两个间奏曲。在音乐学科方面培养了不少高徒，著有《世代相传的书》”。

艾米尔尼扎木丁伊里西尔纳瓦依（公元1441—1501年）。中世纪著名文学家、音乐家。“其品德与价值，在他写成的《五部书》诗集，已清清楚楚地透露无遗了”。他的代表作为《海弥赛》，作品达三十六部之多。他那优美、动人且富有哲理的诗作至今仍是维吾尔“十二木卡姆”所填唱的主要歌词。他善奏弹布

① 《乐师史》，和田人毛拉艾斯木吐拉穆吉孜著于1854年，杨金祥译，载《丝绸之路音乐文化》，《新疆艺术》编辑部编，新疆人民出版社，1985年，乌鲁木齐版，第276－293页。

尔、萨它尔，并创作了蜚声世界的“纳瓦”木卡姆。

帕尔望穆罕默德库什腾格。他是纳瓦依相处了四十年的挚友，创作了“恰尔尕”、“都尕”、“盘吉尕”木卡姆及“木夏乌热克”、“巴雅特”木卡姆的格则勒（一种体诗）和乐曲。

玉素甫赛喀克。据传他创造了“巴雅特”木卡姆，“并传授给了他的弟子”。

除了上文所及之外，麦吾喇南艾里、霍加夏哈丁、阿不杜拉麦尔瓦依提、穆罕默德花拉子模、大毛拉马玛撒玛尔罕、大毛拉沙衣甫斑里赫、赛发叶撒玛尔罕坎加纳甫、麦吾喇南鲁特斐等人也都享有盛誉。这些宫廷乐师肯定具有出众的音乐才华，也肯定为维吾尔木卡姆艺术做出过贡献。但是上文所载他们所“创作”的那些木卡姆，却未必都出自他们之手，而更可能是他们在民间传统音乐基础上的整理、规范、加工和提高。

4. 叶尔羌汗国时期对木卡姆的收集整理

察合台汗国时期，内战频繁发生，在大部分时间内，实际上只是一个松散的联合体。诚如《明史·西域传》所载：“元亡，各自割据，不相统属。洪武、永乐间，数遣人招谕，稍稍来贡，地大者称国，小者止统地面。讫宣德朝，效臣职、奉表笺，稽首阙大者，多至七八十部。”后来，又分裂成东察合台汗国和西察合台汗国两部分。

14 世纪，在东察合台汗国的统治者秃黑鲁·铁木尔的干预下，长期坚持佛教信仰的库车地区终于皈依了伊斯兰教，吐鲁番、哈密地区也在 16 世纪全部被纳入伊斯兰教的势力范围，维吾尔族全民信仰伊斯兰教的格局逐渐形成。

公元 1513 年，速擅赛德汗经过长期的争战击败对手，掌管了塔里木盆地南缘地带，并建立了以叶尔羌（今新疆莎车县）为首都的叶尔羌汗国。经过他和他的长子阿不都热西提（即《拉失

德史》中拉失德一名的另译）的不懈斗争，汗国疆域扩大到了东起哈密，西抵费尔干纳盆地，北接巴尔喀什湖、伊塞克湖，南至巴达克山和瓦罕地区，天山南北实现了真正意义的统一。

长期的战乱结束，经济得到复苏，农业、商业、手工业、冶炼业都有了发展，叶尔羌成了东方著名的商业城市。社会稳定，经济繁荣，包括乐舞艺术的文化也日趋昌盛。赛德汗父子又都是优秀的诗人和出色的音乐家。《拉失德史》中称赞赛德汗的诗“雄劲有力”，说“这位汗精于琵琶、三弦琴、四弦琴和伽恰克，最精的还是四弦琴。”这里的琵琶似指为一些学者泛称长颈乌特的都它尔，三弦琴似指弹布尔或萨它尔，伽恰克是弓弦乐器艾捷克的另译，四弦琴不知具体所指。阿不都热西提汗“对于某几种乐器伎艺娴熟，对于所有的艺术和工业都卓具才能。”在一个古尔邦节，他为百姓组织了盛大的娱乐活动，是乐舞艺术的积极参加者和倡导者①。

叶尔羌汗国时期，推崇文化成为普遍的时尚。一批才华出众的学者、诗人和音乐家云集宫廷，王妃阿曼尼莎汗和宫廷首席乐师玉素甫·喀迪尔汗便是其中的佼佼者。

阿曼尼莎汗和喀迪尔汗的生平都详载于《乐师史》，在塔里木南缘诸绿洲民间至今也还流传着有关他们的传说。但不知何故在《中亚蒙兀儿史》(《拉失德史》）中未被提及，使得一些历史学家对他们的存在提出了质疑。

在《乐师史》的记载中，阿曼尼莎汗是一位樵夫的女儿，生活在叶尔羌河边的卡勒玛克戈壁。她自幼随其父马合木提学习木卡姆和各种乐器的演奏，还是一位诗人和书法家。阿不都热西提汗在一次微服私访中与她巧遇，并为她的美貌与才华折服，遂纳

① 见米尔咱·马黑麻·海答儿《中亚蒙兀儿史》，新疆社会科学院民族研究所译，王治来校注，新疆人民出版社，1983年，乌鲁木齐版，第一编，第361－373页。

她为妃，邀她进宫主持对于木卡姆的搜集、整理工作。

喀迪尔汗在《乐师史》中被说成莎车人，他具有杰出的音乐才能。有许多人不远万里，穿越城镇戈壁，来自伊拉克、伊朗、提比里孜、呼罗珊、花剌子模、撒玛尔罕、安吉延、伊斯坦堡、克什来尔、斑里赫、设拉子等地，向他学习音乐。他创制了热瓦甫和丝弦，并且还是一个诗人。

经过叶尔羌汗国宫廷的整理，维吾尔木卡姆被规范为16部，它们的名称是：

●乌扎勒	●拉克	●乌夏克	●法勒·伊拉克
●艾介姆	●纳瓦	●维沙勒	●恰哈尔赞里甫
●巴雅特	●木夏乌热克	●都尕	●斯尕
●恰尔尕	●盘吉尕	●且比亚特	●依西来特·安格孜①

多数音乐学家们认为阿曼尼莎汗和喀迪尔汗对于维吾尔木卡姆艺术的贡献有四：

（1）对散佚于民间的木卡姆进行了大规模的搜集、整理、规范、加工；

（2）重新确定了各部木卡姆的唱词，过于晦涩难懂的波斯—阿拉伯词段被剔出，代之以纳瓦依等诗人以察合台文创作的诗歌；

（3）创作了“维沙勒”和“依西来特·安格孜”木卡姆；

（4）在“琼乃额曼”的基础上每套木卡姆的篇幅都得到延伸，“达斯坦”、“麦西热甫”这后两部分和“琼乃额曼”部分一起构成了完整的木卡姆。

也有音乐学家认为上面所说的第四点是喀什著名艺人艾里

---

① 此处所列的经过叶尔羌宫廷汗国整理的十六部木卡姆中，除乌扎勒、且比亚特两者外，散见于《乐师史》的记载。该两部名称的出处不同，但已被阿不都秀库尔·穆罕默德·依明、关也维、周菁葆等学者在其著作中引用。

姆·赛里姆、莎车民间艺人赛提瓦尔等人在公元1879年对维吾尔木卡姆进行再一次整理时完成的，不应该记在阿曼尼莎汗和喀迪尔汗的功劳薄上[①]。由于客观条件的限止，我们现在还很难对学者们的不同意见作出判断。但流传到今的“十二木卡姆”中十二套木卡姆的名称在上述记载中都已经见到。

5. 清代“回部乐”概况

清代西域“回部”的乐舞文化与近代维吾尔族乐舞文化已十分接近。

《清史稿》载:“高宗平定回部，获其乐列于宴乐之末，是为回部乐。计用达卜一、那噶喇一、哈尔札克一、喀尔奈一、塞他尔一、喇巴卜一、巴拉满一、苏尔奈一。”

这里的“达卜”、“那噶喇”、“哈尔札克”、“喀尔奈”、“喇巴卜”、“苏尔奈”在名称和形制上已经和当代维吾尔族民间乐器达普（手鼓）、纳格拉（铁鼓）、刀郎艾捷克、卡龙、刀郎热瓦甫、苏乃依（唢呐）基本相同，不同的只是汉文音译用字；“塞他尔”的形制相近于当代维吾尔民间乐器弹布尔，唯多加了共鸣弦。

《清史稿》又载:“回部乐司乐器八人，均锦衣绢里杂色纺丝接袖衣，锦面布里倭缎绿回回帽，青缎靴，绿绸胳膊。司舞二人，舞盘二人，皆衣靠子锦绸纺丝抽袖衣。倒掷大回子四人，皆衣靠子杂色纺丝接袖衣，戴五色回回小帽。小回子二人，杂色绸衣绢里。皆予立丹陛下，俟朝鲜国俳呈技后上丹陛人作乐，司舞起舞，舞盘人随舞毕倒掷小回子继进呈技。”说明清宫廷“回部乐”沿袭着汉、唐以来乐舞、百戏一体的遗风。

清朝《清史稿》、《律吕正义后编》、《皇舆西域图志》等史籍中除了详细记载着“回部乐”所使用的乐器外，还有着“回部

---

① 见关也维《木卡姆的形成及其发展——兼论维吾尔各种木卡姆》，载《丝绸之路乐舞艺术》，第63页；周菁葆《丝绸之路的音乐文化》，第263页。

乐”所演奏的曲名:“思那满、塞勒喀思、察汗、珠鲁”。有的还用工尺谱记下了这些乐曲。这些乐曲无疑地和当代维吾尔民间所流传的“十二木卡姆”中的“赛乃姆”、“赛勒凯”、“朱拉”等乐曲的名字相对应,可见木卡姆当为清宫廷“回部乐”的核心部分。

6. 维吾尔木卡姆的广泛流传

公元1883年,原来居住在喀什地区的木卡姆艺术家默赫麦特·毛拉(又名卡露香阿洪)等把“十二木卡姆”带到伊犁,使其有了更为广泛的传播,但除“散板序唱”之外的“琼乃额曼”部分散佚。

“吐鲁番木卡姆”和“哈密木卡姆”曾分别在鲁克沁郡王府[①]和哈密回王府[②]中被经常演唱,其形成发展史待考。“刀郎木卡姆”至今仍在刀朗麦西热甫上能经常听到。经过初步比较,笔者认为它和“十二木卡姆”存在着多方面的相近或相似,将其视作“支撑‘十二木卡姆’的古老躯干”[③] 并不为过。而两者的区别可能在于:“十二木卡姆”是经过了无数宫廷乐师反复锤炼、充实、提高、规范、整理之后的维吾尔木卡姆,“刀郎木卡姆”却始终更多地在民间流传。可谓一属“雅乐”,另一属“俗乐”;一是“曲高和寡”,另一却因深深扎根于民间而保持着更为强劲

① 鲁克沁郡王府:清季,聚居于鄯善县鲁克沁地方的维吾尔族首领额敏和卓因协助清廷平定准噶尔、大小和卓等分裂势力有功,先后被册封为扎萨克辅国公、镇国公、贝子、贝勒,乾隆三十二年(公元1767年)晋封为郡王,遂在鲁克沁建造郡王府邸,其残迹至今犹存。鲁克沁郡王世袭九代。

② 哈密回王府:清代至民国年间对哈密地区维吾尔族统治者官邸的习惯称谓。公元1697年,哈密地区的维吾尔族首领额贝都拉因协助清廷平定准噶尔有功,被册封为“哈密回部一等扎萨克达尔罕”,后其子孙更被册封为贝子、贝勒、郡王。历九代,至1931年被新疆省政府“改土归流”,哈密王的世袭统治始被废除。

③ 维吾尔族学者阿不都秀库尔·穆罕默德·依明语,见《维吾尔古典音乐〈十二木卡姆〉》,载《丝绸之路乐舞艺术》,第40页。

的生命力。[①]

从西域大曲形成、发展、鼎盛，到异化、融合成为现代的维吾尔木卡姆，恰如滴滴山泉、条条溪流逐渐汇成江河湖海。这是一个漫长的历史进程。无数民间艺人，专业、半专业的“乃额曼其”，无数的宫廷乐师和无数热爱民族民间传统音乐的人们为此奉献了毕生的精力和聪明才智，正是他们在历史的长河中筑起了维吾尔木卡姆这座矗立于世界音乐之林的金字塔，铸成了中华民族又一座不朽的丰碑。



一、思考题：

1. 何谓“回鹘—西域音乐文化”？

二、名词解释：

1. 法拉比

2. 西州回鹘汗国

3. 伊里西尔·纳瓦依

① 详见拙作《有关〈刀郎木卡姆〉的比较研究》，载《中央音乐学院学报》2001年第1期。

第十六章　有关中外木卡姆的初步比较

比较研究，是民族音乐学研究最为常用的方法之一，对于世界各国木卡姆音乐的研究同样如此。只有通过全面、深入的比较，才能找出各国家、各地区、各民族木卡姆之间的异同，并结合文化背景作深入探研，从而揭开其形成、发展以及相互影响之谜。

由于到目前为止尚未得到出国考察木卡姆的机遇，和国外木卡姆学界的交流不多，所掌握的国外各民族木卡姆的相关资料也十分有限，所以目前所进行的有关木卡姆的比较研究尚处于起步阶段。

第一节　世界各国家、各地区、各民族木卡姆之同

根据目前所掌握的情况，我们认为世界各国家、各地区、各民族的木卡姆具有以下几个共同点：

1．都是一种含声乐、器乐、舞乐这三种音乐体裁（或其中之二）的综合性套曲；

2．其篇幅都较为长大，且大多具有较为严谨、相对稳定的结构。此所谓“横向模式”；

3．在这种套曲内部，大都可以见到主要乐调和旋律型的贯穿，也就是说，大部分木卡姆具有包含“调式”和“旋律类型”这两方面的“纵向模式”含义；

4. 在中外“木卡姆”的乐调中，大都可以见到“四分之三音律”的影响，除了固定的音级外，上下游移的“活音”对整个音乐风格也起着重要的作用；

5. 绝大部分“木卡姆”套曲的起始部分，都是节奏自由的散板乐曲。进入固定节拍之后，又都有有变化地贯穿于乐曲始终的“节奏型”制约着旋律的进行和乐曲的性格；

6. 在一定的模式范围内，演唱（奏）木卡姆的艺人们常常作程度不同的即兴发挥。也就是说，在演唱（奏）中他们都遵循着伊德尔松和萨波奇·本采等音乐学家所总结出来的所谓“马卡姆原则”；

7. 都具有较为悠远的历史。在其形成过程中，大都经过民间艺人和宫廷乐师的共同加工；

8. 都以口传心授的方式世代传承；

9. 都表现出了本国家、本地区、本民族的哲学思想、道德观念和特殊的情感、特殊的音乐审美心理，从而典型地反映着本国家、本地区、本民族传统音乐文化的风格。

第二节　世界各国家、各地区、各民族木卡姆之异

经过初步的比较研究，我们也可以看出世界各国家、各地区、各民族的木卡姆之间所存在的明显差异：

1. 体裁、题材方面的差异

虽然从总体来说，世界范围内存在的木卡姆音乐都由歌乐、器乐、舞乐三者构成，但此三者在各国家、各地区、各民族的木卡姆音乐中所占的比重却大不一样。

阿塞拜疆木卡姆主要是一种器乐表演形式，偶见声乐和舞

乐；北非马格里布各国（摩洛哥、阿尔及利亚、突尼斯、利比亚）把木卡姆称作“努白”，指的是由一定数量的声乐曲和器乐曲构成的套曲，并以声乐（包括独唱和齐唱两种形式）为主体；埃及的多尔主要也是一种歌唱形式，器乐起前奏和间奏的作用；叙利亚的穆瓦沙赫一般由合唱表演，或以独唱、合唱交替表演；伊拉克木卡姆只含歌乐和器乐；乌兹别克斯坦、塔吉克斯坦的“沙士木卡姆”主要由器乐、歌乐组成，每个大段落中只有一首叫“乌法尔”的乐曲具有舞乐的性格；伊朗的达斯坦尕赫，主要也由歌乐、器乐组成，但在第一段落的结尾，常有舞乐出现。相比之下，我国新疆维吾尔族民间流传的木卡姆中舞乐所占的比例就要大得多，且因为是用歌乐来为舞蹈伴奏，就使得这些段落兼有歌乐和舞乐的性质，成为了“歌舞曲”，“刀郎木卡姆”、“哈密木卡姆”及“十二木卡姆”第一大部分的后部及第三大部分——“麦西热甫”部分，“吐鲁番木卡姆”中的大部分乐曲均属此类。

各国家、各地区、各民族的木卡姆所表现的内容也各有侧重。伊朗的达斯坦尕赫长于叙事；克什米尔的卡拉纳具有着史诗的性质；伊拉克木卡姆的唱词中有对美好过去的回忆，对纯洁爱情和宝贵青春的描绘，对人的智慧、尊严的赞美，也有悲伤、失望或离别之苦的倾诉。除此之外，伊拉克人还在木卡姆音乐中表达着伊斯兰教的虔诚信仰，如对伊斯兰教所信仰的唯一真主安拉和先知穆罕默德的赞颂，以及呼唤人们按时做礼拜的“宣礼赞”；感叹、哀伤的唱词在埃及的多尔中占有相当比例；印度的拉格肩负着感染人的心灵的重任，表现着欢乐、爱情、虔诚、悲哀、温柔、神秘等不同内容；乌兹别克斯坦、塔吉克斯坦的“沙士木卡姆”的歌乐属叙咏歌曲，内容以表达爱情、倾诉思念、哀叹人生苦难、宣讲人生哲理为主。维吾尔族木卡姆的唱词中除了与“沙士木卡姆”相近的内容之外，有故事情节的长篇叙事诗歌片断也常常被填进“十二木卡姆”的第二大部分——“达斯坦”中演唱。

2. 篇幅结构方面的差异

各国家、各地区、各民族流传的木卡姆在篇幅上差别很大：短小者仅由一首或几首乐曲构成，长大者包括若干个部分，每个部分又包含若干首乐曲。其演唱（奏）时间也从几分钟、几十分钟至一小时、两小时不等。大部分木卡姆有着较为固定的结构模式，土库曼、阿塞拜疆的木卡姆却在例外。下文所列为中亚、南亚、西亚、北非四个地区具有代表性的木卡姆音乐结构模式，从中充分显示出各国、各地、各民族木卡姆音乐在结构方面的不同。

中亚地区塔吉克斯坦“沙士木卡姆”的结构模式：

第一大部分——“木什基洛特”（意为“艰深”），由一系列弹布尔独奏或民间器乐合奏曲组成。含：

塔斯尼夫（意为“旋律”）

塔尔基（意为“反复”）

尕尔冬（意为“天空”）

穆亥买斯（意为“五段”）

萨基尔（意为“慢板段落”）

第二大部分——第一组“舒巴”（意为“支脉”），含：

萨拉赫巴尔（引子）

塔尔基（长篇独唱曲）

即斯里（长篇独唱曲）

苏波里希·阿瓦林（不长的结尾）

乌法尔（短小的舞曲）

苏波里希·阿波林（结尾）

第三大部分——第二组“舒巴”，含：

萨乌加（声乐组曲的形式）

塔尔肯恰（萨乌加的第一变体）

卡什卡尔恰（萨乌加的第二变体，“卡什卡尔”即“喀什噶尔”的塔吉克语读音，意指本段乐曲按照喀什噶尔地区的音乐风格发展而来）

索基诺玛（萨乌加的第三变体）

乌法尔（萨乌加的第四变体，具有歌舞曲的性格）①

乌兹别克“沙士木卡姆”只含两大部分，第一大部分被称作“恰尔禾克思木”，意为“器乐部分”；第二大部分被称作“艾修来克思木”，意为“叙诵曲部分”。塔吉克、乌兹别克“沙士木卡姆”这种器乐和歌乐被截然地分在不同部分的结构与维吾尔族“十二木卡姆”中歌乐、器乐相间的结构大相径庭。

南亚地区印度拉格的结构模式：

第一部分——阿拉普（无乐器伴奏的慢速散板序唱）

第二部分——安德拉（中速，进入正规节奏，显示旋律主体）

第三部分——桑贯利（展开部，用各种装饰音对主题进行变奏）

第四部分——阿胞基（节奏加快的结束部分）②

西亚地区伊朗达斯坦尕赫的结构模式：

第一部分——达拉马德（引子）

第二部分——皮希达拉马德（器乐合奏）

第三部分——伦格（舞曲，常用在每一个段落的结尾处）

第四部分——恰哈尔买孜拉卜（各种乐器的独奏，以表现演奏家的技巧）

---

① 转引自杜亚雄、周吉《丝绸之路的音乐文化》，第145页。

② 转引自周菁葆《丝绸之路的音乐文化》，第327页。

第五部分——塔斯尼夫（器乐伴奏下的声乐曲，最后仍以伦格结束）①

北非地区突尼斯努巴的结构模式：

第一部分——伊斯蒂夫坦（节奏自由，慢速的器乐合奏序曲）
第二部分——穆沙塔尔（四段由慢渐快的乐队合奏）
第三部分——阿布雅特（有前奏、间奏和尾声的独唱歌曲）
第四部分——布达伊赫（一组歌曲，有器乐合奏作为前奏）
第五部分——杜西亚（器乐合奏及即兴独奏）
第六部分——布鲁勒斯（组歌）
第七部分——达尔吉（有前奏的声乐组曲，轻快、活泼）
第八部分——哈菲夫（有前奏的歌曲）
第九部分——卡特姆（快速的声乐终曲）②

3. 乐律、乐调、音阶方面的差异

由于“木卡姆音乐现象”分布于亚、非、欧三大洲的连接部，中国音乐、欧洲音乐及南亚、西亚音乐对它均有影响。因为民族渊源和所处地理位置的不同，对于这些影响的接受面就各有侧重，从而形成了各国、各地、各民族木卡姆在乐律、乐调、音阶方面的差异。

西亚（除土耳其外）和北非的木卡姆主要受古代埃及音乐、两河流域音乐和波斯音乐的影响，除马格里布地区的努巴中尚可见到当地土著柏柏尔人以五声调式为主的音乐遗存，叙利亚木卡姆中因接受欧洲音乐的影响可以见到大、小调的踪影之外，大都

① 请参看周菁葆《丝绸之路的音乐文化》，张伯瑜《木卡姆音乐的传承与地域特征》。

② 请参看杜亚雄、周吉《丝绸之路的音乐文化》，张伯瑜《木卡姆音乐的传承与地域特征》。

沿用着“波斯—阿拉伯”调式音阶。

这种调式音阶的首要特征便是四分之三音的大量存在。在当代作为阿拉伯音乐基础的14个调式音阶中，100音分、200音分、300音分、400音分和500音分的相邻音程共57个，占全部相邻音程的61.95%；50音分、150音分、250音分和350音分的相邻音程共35个，占全部相邻音程的38.05%。伊朗十二套达斯坦尕赫的调式音阶中共有84个相邻音程，其中200音分、100音分的相邻音程共55个，占全部相邻音程的65.45%；150音分、250音分的相邻音程29个，占全部相邻音程的34.55%。

南亚古国印度有其独特的乐律，即由二十二个被称作“斯鲁蒂”的最小单位构成“格拉玛”(音阶)。如果把一个八度分为二十二律，则相邻两律间的平均音分值应为54.5音分。但印度二十二律并不是平均律，其相邻两律间的音分值有51音分、56音分和60.6音分等不同的距离。由三个“斯鲁蒂”所构成的所谓的“小全音”，大都具有四分之三音的性质。在演奏（唱）实践中，奏（唱）者也常常通过升高或降低某一律来求得四分之三音之类的音程，这也许是和波斯文化的相互交流及伊斯兰教在印度北方广为传播的结果。除七声调式之外，印度拉格中还存在五声调式和六声调式，但无论由几声组成调式音阶，均可见到四分音程、中立音程的踪影。

中亚地区自古以来活动着亚洲亚利安人和突厥人、蒙古人这三大势力。乌兹别克、土库曼、阿塞拜疆都属于突厥语民族，塔吉克族虽然操属于印欧语系伊朗语族的语言，但在历史上也受到过突厥人的深刻影响。这些国家和民族的木卡姆音乐和我国维吾尔木卡姆一样，具有着更加鲜明的“混成性”特征：五声音阶代表着古代生活在我国漠北草原的匈奴、丁零、高车、铁勒、突厥、回纥等草原民族音乐文化的印记；七声音阶也许是亚历山大东征和丝绸之路所带来的希腊文化的影响；至于四分之三音体

系，当是亚洲亚利安人的音乐文化遗踪。

现在生活在西亚地区的土耳其民族是西突厥的后裔。西突厥灭于唐代，其中的一部，即塞尔柱王朝的突厥乌古思人，在公元8至11世纪从中亚进入小亚细亚，同当地突厥化的希腊人、波斯人、亚美尼亚人等长期结合。公元13世纪，奥斯曼突厥人又从中亚迁入，同当地居民结合，史称奥斯曼土耳其人。土耳其共和国位于亚洲西部、欧洲东南角，地跨亚欧两洲。这些血缘和地缘的原因使得土耳其木卡姆的调式极为复杂，在理论上存在有347种不同的音阶（另说可达553种），其中最重要的也有近百种。在常用的13种调式音阶中，有7种与阿拉伯木卡姆的调式音阶相同，其余的6种为土耳其所特有，以包含着1或2个增二度音程为特征。

上文中提到过大多数国家、地区、民族的木卡姆具有调式的意义。因此，在许多时候，木卡姆的名称就代表着特殊的音级或音阶。值得我们注意的是，在不同国家、地区、民族中名称相同的木卡姆，却沿用着不同的音阶。现以“纳瓦木卡姆”为例加以说明：

“纳瓦”一词在阿拉伯语中原意为“美妙”、“动人”的声音，因此被许多国家、地区、民族引用为音级、音阶或整套木卡姆的名称。但是，只要稍加比较，就可以看出都被称作“纳瓦”的音级和调式音阶相差甚远。

据萨米·哈菲兹《阿拉伯音乐史》，苏菲丁·艾尔玛威把阿拉伯音阶分为17个音级，被称作“纳瓦”的音级为g^1[①]；而据维吾尔木卡姆大师吐尔地阿洪之子卡吾尔阿洪向笔者介绍，维吾尔木卡姆艺人们习惯把乐音$^{\#}f^1$称作“纳瓦音位”，两者有着小二度的差异。

---

① 萨米·哈菲兹《阿拉伯音乐史》，第61页。

在中世纪阿拉伯流行的12个调式中被称为“纳瓦”调式的音列式样为：

c　d　𝄳e　f　g　𝄳a　b　c①

现代阿拉伯音乐中常用的“纳瓦”调式的音列样式为：

d　e　f　g　𝄳a　b　c　d②

在现代波斯音乐的调式中，被称为“纳瓦”调式的音列式样为：

g　a　𝄳b　c　d　𝄳e　f　g③

在塔吉克斯坦流传的“沙士木卡姆”中，“纳瓦木卡姆”的调式音列样式为：

g　a　b　c　d　e　f　g④

布哈拉地区流传的乌兹别克“沙士木卡姆”中的第三部也叫“纳瓦木卡姆”，其第一大部分“器乐曲部分”中的多数乐曲旋律都建立在下列调式音列式样之上：

d　e　f　g　a　♭b（♮b）　c　d⑤

我国新疆维吾尔族民间流传的“十二木卡姆”中的第十部被称作“纳瓦木卡姆”，贯穿于整部木卡姆之中的调式音列式样为：

---

① 见缪天瑞《律学》，第192页。

② 转引自杜亚雄《北非的木卡姆》，载《新疆艺术》1987年第2期，第36页。

③ 引自乌·维诺格拉多夫《伊朗音乐的古典传统》，载中央音乐学院《外文参考资料》1978年第4期。

④ 引自简其华、王曾婉《伊拉克木卡姆及塔吉克莎什木卡姆》，载《新疆艺术》1984年第3期。

⑤ 笔者根据塔什干M·阿斯拉菲木卡姆艺术团演奏的录音记录，本调式音列从d开始，但乐曲的结音多在f上。

d e ⁺e f ♯f g a ⁺a b c d[1]

上文所列的6种“纳瓦调”，无论是调首音高，还是调式音列式样，都有很大的差别。这就说明在木卡姆音乐的实际中，决不能因为名称相同就轻易地以为是相同的乐调或相同的乐曲。这种“同名异实”现象在乐器方面也普遍存在（详见后文论述）。

4. 旋律类型及其发展手法的差异

各国家、各地区、各民族木卡姆的旋律类型也各不相同。埃及杜尔的旋律具有着典雅、悠扬的特点；而叙利亚穆瓦沙赫的旋律，则因为音域不宽、节奏无大变而显得平庸乏味。伊拉克木卡姆的旋律具有较为典型的吟诵性而无大的起伏；土库曼木卡姆在器乐引子之后，即由歌手演唱一段高亢、紧张的旋律，之后才渐趋平缓。巴基斯坦拉格中的器乐曲结构类似回旋曲，由短小的动机作多次反复；乌兹别克“沙士木卡姆”的旋律取主题展开手法，不断地由低音区向中音区、高音区运动，直至抵达旋律的制高点后再似抛物线般下行回到最初呈现的音乐主题。

大部分国家、地区、民族的木卡姆音乐都呈现出“板式变化体”组曲的性质。即在各乐段中都可以见到乐调和旋律类型的贯穿，其变化主要由节拍、节奏型来体现。“只曲联缀体”组曲在木卡姆音乐中较为少见，维吾尔“哈密木卡姆”为一例；生活在阿富汗境内的“高原塔吉克”民间流传的“沙士木卡姆”也是一例，其中所谓的“恰卜素孜木卡姆”、“麦吉力斯木卡姆”、“吐木拜克素孜木卡姆”、“瓦拉凯克木卡姆”、“琼吉尕尔木卡姆”和“法拉克木卡姆”，是一些不同节拍、节奏的歌舞曲或歌曲、器乐

---

① 有关这个调式的特点，详见第六章中的论述。

曲的联缀。

在维吾尔、乌兹别克等民族的木卡姆音乐中，调式和调性的变化是推动旋律发展的重要手法之一；而在阿塞拜疆木卡姆中，每一套被称作“木卡姆”的器乐曲通常呈现为一种调式。

5．节拍、节奏类型的差异

各国家、地区、民族的木卡姆音乐沿用着不同的节拍和节奏型。

摩洛哥、阿尔及利亚、突尼斯的努巴沿用着$\frac{4}{8}$，$\frac{5}{8}$，$\frac{6}{8}$，$\frac{7}{8}$，$\frac{8}{8}$，$\frac{9}{8}$，$\frac{12}{8}$等节拍。埃及杜尔的节拍分为两种：简单的、时间单位为偶数的“白希德”类节拍，如$\frac{4}{4}$，$\frac{12}{4}$，$\frac{14}{4}$，$\frac{16}{4}$，$\frac{20}{4}$，$\frac{24}{4}$，$\frac{28}{4}$，$\frac{32}{4}$，$\frac{48}{4}$等节拍；复杂的、时间单位为奇数的“艾阿莱吉”类节拍，如$\frac{3}{8}$，$\frac{3}{4}$，$\frac{7}{8}$，$\frac{7}{4}$，$\frac{13}{4}$，$\frac{19}{4}$等节拍。在各种节拍的器乐曲中，又可看到由“杜弗”（铃鼓）所击打出的各种不同的节奏型。阿拉伯国家通用的部分节拍中的节奏型如下所列[①]：

- 赛玛尔·达尔吉　$\frac{3}{4}$　冬　0　大　‖
- 赛玛尔·素尔班德　$\frac{3}{8}$　冬　0　大　‖
- 杜尔·汗迪　$\frac{7}{8}$　冬大大　冬0大0‖
- 赛玛尔·赛吉勒　$\frac{10}{8}$　冬00　大0　冬冬　大00‖
- 麦斯穆迪·开比尔　$\frac{8}{4}$　冬　冬　0　大　冬　0　大　0‖
- 散吉努·赛玛尔　$\frac{6}{4}$　冬　大　大　冬　大　0　‖

维吾尔和乌兹别克、塔吉克的木卡姆音乐也都由贯穿每首乐曲始终的节拍、节奏型决定着该首乐曲的性格。但存在于这些民族的木卡姆音乐中的节拍、节奏型又特别呈现出丰富多彩的面

---

① 引自萨米·哈菲兹《阿拉伯音乐史》，第116页。

貌。现仅举一例：有一种被我们称作为“赛乃姆节奏型”者，其图示为：

$\frac{4}{4}$冬 0大 0冬 大|冬 冬 大 0‖

这是新疆维吾尔族聚居区家喻户晓、妇孺皆知的节奏型。它代表着喜庆、节日和欢乐，其中所蕴含的特殊律动使得每一位听众都情不自禁地加入舞蹈的漩涡。可是在别的国家、地区、民族的木卡姆音乐中，我们从来没有见到过这种节奏型的踪影，包括在历史渊源、生态环境、生产方式、生活习俗、语言文字等诸多方面和维吾尔族相当接近的乌兹别克“沙士木卡姆”中也是如此。

6. 演唱（奏）场合和功能的差异

北非的努巴，形成于公元9世纪的后伍麦叶王朝，宫廷里权贵们的聚会当是其演唱（奏）最主要的场合。埃及的杜尔最早主要在夜总会里演唱，到了伊斯梅尔赫底威时代，才在整个社会上普遍传播开来[①]。

第一个用“木卡姆”这一词汇称谓音乐现象的苏菲丁·艾尔玛威原是阿巴斯王朝的宫廷乐师，他精通文学和音乐，又是位出色的乌德弹奏手。他的演奏和作品受到过哈里发的赏识和重奖。蒙古人占领巴格达之后，他又经常为蒙古的最高统治者旭烈兀演唱歌曲或弹奏乐曲。旭烈兀对他极为赞赏，给与了丰厚的待遇。这些事实都说明，阿拉伯木卡姆自其产生之始，就负有满足统治者声色需求的功能。

在阿塞拜疆，木卡姆作为城市文化而被传承；而对于维吾尔木卡姆来说，诚如第十二讲已经介绍过的那样，在广大农村经常举行的“麦西热甫”是其最为广阔的活动天地，为群众自娱性的

① 见萨米·哈菲兹《阿拉伯音乐史》，第121页。

舞蹈提供伴奏，是维吾尔木卡姆的主要功能之一。

印度对于各种拉格的演奏时间、季节都有规定，如“比来文拉格”、“加非拉格”、“拜拉维拉格”和“托迪拉格”都在早晨演奏；而演奏“格里亚尼拉格”和“普尔维拉格”的时间则应该是在黄昏。在摩洛哥和阿尔及利亚，努巴的演奏也常常和时间相联系[①]：

套曲名	演奏时间
斯卡	13至16点
卡玛尔	14至18点
卡玛尔—玛亚	18至20点
阿卡克、哈森、兹母、哥瑞伯特	20至0点
梅彦巴、卡斯德、玛兹姆	0至2点
阿尔比	2至3点
迪尔、玛亚、卡斯德阿尔—迪尔	3至13点

7．乐器使用方面的差异

各国家、各地区、各民族木卡姆音乐现象中所使用的乐器也有同有异。

在伊拉克，有些木卡姆不使用旋律乐器，只用一只鼓为声乐击节相伴。如巴士拉地区就只用一个无柄小高脚状鼓为合唱形式的木卡姆伴奏，当乐曲进入高潮时，歌手们一起用击掌的办法来增加对气氛的渲染。在其他地区，伊拉克木卡姆一般使用三件乐器：桑图尔（形制和演奏法均接近于汉民族乐器扬琴）、贡扎（一种四弦弓弦乐器）和冬巴克（一对碗形单面鼓）。

其他阿拉伯国家在木卡姆音乐现象中使用的乐器有：

乌德——由波斯的“巴尔巴特”和阿拉伯的“米孜哈尔”融合形成，一种短颈拨弹乐器。“乌德”在阿拉伯语中意为“木”，

① 转引自张伯瑜《木卡姆音乐的传承与地域特征》。

表示该乐器通体为木制。

卡龙——形制为一种一边是直角的类梯形，张金属弦，右手拨高音弦奏旋律，左手拨低音弦作伴奏。

弹布尔——长颈拨弹乐器。

拉巴布——共鸣箱为方形（或梯形），或为半卵形，以皮蒙面，用马尾弓擦马尾弦发声。拉巴布在中世纪传入欧洲，被称作“列比克”，成了小提琴的前身。

奈依——即竖笛，常可同时吹出持续低音和旋律。

米兹玛尔——波斯语称为“斯鲁奈依”，双簧竖吹管乐器。即维吾尔族所称“苏乃依”、汉族所音译的“唢呐”。

纳卡拉——两个并用的锤击单面鼓。即维吾尔族的“纳格拉”。

达尔布卡——高脚状单面鼓，现在我国被称作“阿拉伯鼓”或“阿兰鼓”。

达甫——即手鼓。

契普——直径一寸左右的小型铙钹，乐师或舞蹈者夹在拇指和食指间撞击发声。

上列乐器之中，有一些如纳卡拉（纳格拉）、达甫（达普）等为西亚、中亚及我国新疆维吾尔族所通用；也有一些在演奏方法上发生了变异，如维吾尔族卡龙手只用右手拨金属弦发声，左手持一种特制的“古希塔提”（揉音器）对右手所奏之乐音进行装饰。另有一些则和别国、别地、别民族“同名异实”或“同实异名”，如维吾尔族热瓦甫这一乐器之名，当源自阿拉伯语“拉巴布”，但一个是拨弦乐器，一个是弓弦乐器，在形制、奏法等各方面都大不相同；“拉巴布”在土耳其和伊朗又被称作“卡曼恰”等等。

也有一些国家在木卡姆音乐中使用特殊的乐器。如土耳其民间常用一种名叫塔布勒的大鼓；阿富汗木卡姆音乐中使用夸依拉克（即维吾尔族使用的它希——四块石片）；地处南亚的印度，

在拉格中使用的乐器大都有着数量不一的共鸣弦，持续的低音伴奏为旋律带来了独特的风格。

第三节　小结与警示

上述有关世界各国家、各地区、各民族木卡姆初步比较的结果告诉我们，木卡姆是人类传统音乐文化的重要组成部分，也是该国家、地区、民族传统音乐的主要组成部分。作为古典音乐的木卡姆和民间音乐、宗教音乐等传统音乐的其它组成部分有着千丝万缕的联系。世界各国家、各地区、各民族的木卡姆之间，虽然相互传播、相互影响，但从根本上来说，它们都深深扎根于本民族传统文化特别是传统音乐文化的沃土之中，它们的形成、发展，都离不开该国家、该地区、该民族所处的自然文化背景和千百年来风云变幻的社会文化背景。

维吾尔木卡姆艺术以绿洲农耕经济为基础，是这一文化类型的典型代表，也是本民族现存文化传统最重要的组成部分；她是融合东西方“丝绸之路文化”的独特见证，也是多元一体中华文化中的瑰宝。公元 17 世纪以来，由于各种历史原因，维吾尔木卡姆艺术的传承长期陷入风雨飘摇之中。20 世纪 50 年代起，中国政府对维吾尔木卡姆的保护与整理给予了很大的关注，这方面的工作也取得了一定的成绩。但随着历史的变迁，更因近年来伴随着全球经济一体化的进程，与城市化、工业化一同兴盛的各类流行文化，成为一股新的权利话语，使滋养传统文化的原生态环境受到改变甚至破坏，维吾尔木卡姆等传统音乐文化也面临濒危的现状。

进入 21 世纪以来，对于人类非物质文化遗产保护和传承的高潮正在全球掀起，木卡姆作为其中的重要内容也越来越得到更

多学者的关注。2003年5月，联合国教科文组织已确定“伊拉克木卡姆”、“阿塞拜疆木卡姆”和乌兹别克斯坦、塔吉克斯坦的“沙士木卡姆”为第二批“人类口头和非物质遗产代表作”。2004年9月，“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”经过专家评审和中国文化部研究决定，作为中国向联合国申报第三批“人类口头和非物质遗产代表作”的唯一候选项目，并经过评审委员会的严格评审，于2005年11月25日被联合国教科文组织遴选为第三批“人类口头和非物质遗产代表作”。作为音乐艺术的工作者和学生，保护与传承传统音乐文化包括维吾尔木卡姆艺术更是我们责无旁贷的义务！我们相信，在世界步入信息化和全球经济一体化的同时，“文化多元化”的大旗将会高高扬起，全人类的宝贵文化遗产都将倍受珍视和尊重，各国家、各地区、各民族的木卡姆艺术也必将得到更好的保护和传承，从而在人类文明史上永远闪烁光华！

习 题：

一、思考题：

简述世界各国家、各地区、各民族木卡姆之异同。

二、名词解释：

1. 努白（努巴）
2. 达斯坦尕赫
3. 纳瓦

主要参考著作及论文

万桐书：《木卡姆概论》，载《中国音乐学》1993年第四期。

杜亚雄：《木卡姆的词义及其演变》，载《中国音乐》1987年第一期。

金经言：《关于国外研究木卡姆的一些信息》，载《音乐研究》2001年第一期。

张伯瑜：《木卡姆音乐的传承与地域特征》，载《新疆艺术学院学报》2001年第一期。

周菁葆：《木卡姆探微》，载《新疆艺术》1981年第一期。

周菁葆：《丝绸之路的音乐文化》，人民出版社，1987年，乌鲁木齐版。

萨米·哈菲孜：《阿拉伯音乐史》，王瑞琴译，人民音乐出版社，1980年北京版。

杜亚雄：《北非的木卡姆》，载《新疆艺术》1987年第二期。

简其华、王曾婉：《伊拉克木卡姆及塔吉克莎什木卡姆》，载《新疆艺术》1984年第三期。

张广达：《古代欧亚的内陆交通》，载《第十六届国际历史学术大会中国学者论文集》，中华书局，1985年北京版。

〔英〕马克·奥里尔·斯坦因：《斯坦因西域考古记》，向达译，中华书局，上海书店1987年联合出版。

〔日〕松田寿男《古代天山历史地理研究》，陈俊谋译，中央民族学院出版社，1987年4月北京版。

周吉:《“绿洲文化”背景上的木卡姆音乐现象》,载《新疆艺术》1990年第四期。
《维吾尔族简史》编写组编:《维吾尔族简史》,新疆人民出版社,1996年乌鲁木齐版。
新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究会、维吾尔古典文学研究会编:《维吾尔十二木卡姆》,中国大百科出版社,1999年北京版。
阿布都秀库尔·穆罕默德·依明:《论维吾尔古典音乐〈十二木卡姆〉》,刘奉仉译,新疆人民出版社,1986年乌鲁木齐版。
米尔·苏里唐:《关于多浪维吾尔人》,载《西北民族研究》1988年第一期。
刘维新主编:《西北民族词典》,新疆人民出版社,1998年乌鲁木齐版。
关也维:《从音乐学角度试探“多兰”及其音乐》,载《新疆艺术》1988年第五期。
胡邦铸:《倒喇与多朗》,载《新疆艺术》编辑部编:《丝绸之路乐舞艺术》,新疆人民出版社,1985年乌鲁木齐版。
潘志平撰[多兰人]条目,载余太山、陈白华、谢方主编:《新疆各族历史文化词典》,新疆人民出版社,1985年,乌鲁木齐版。
课题组编:《刀朗木卡姆的生态与形态研究》,中央音乐学院出版社,2004年11月北京版。
文化部民族民间文艺发展中心、新疆维吾尔自治区吐鲁番地区文体局、鄯善县人民政府文体局编:《吐鲁番木卡姆》,民族出版社,1999年北京版。
新疆维吾尔自治区哈密地区文化处编:《哈密木卡姆》,人民音乐出版社1994年北京版。
程适良主编:《突厥比较语言学》,新疆人民出版社,1997年乌鲁木齐版。
新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究会、新疆维吾自治区文化厅

编:《维吾尔十二木卡姆》，新疆人民出版社，1994 年乌鲁木齐版。
新疆维吾尔自治区文化厅十二木卡姆整理工作组记谱整理:《十二木卡姆》。人民音乐出版社、民族出版社，1960 年北京版。
伍国栋:《民族音乐学概论》，人民音乐出版社，1997 年北京版。
王光祈:《东方民族之音乐》，载冯文慈、俞玉滋选注:《王光祈音乐论著选集》，人民音乐出版社 1983 年北京版。
缪天瑞:《律学》，人民音乐出版社，1983 年北京版。
朱载堉著，冯文慈点校:《律学新说》，人民音乐出版社，1986 年北京版。
《“新疆维吾尔族音乐乐律与调式问题讨论会”测音工作报告》载《新疆艺术》1986 年，第五期。
周吉:《维吾尔传统中的“纳瓦调”》，载《西北民族研究》，1991 年第一期；
《关于维吾尔〈十二木卡姆〉乐谱记录的学术思考》，载《音乐研究》1994 年第一期。
《为培养新疆各民族音乐人才的“双重乐感”而不懈努力》，载《音乐基础教育的理论与实践》(下)，吉林音像出版社，2004 年 5 月长春版。
《〈刀郎木卡姆〉的音乐形态特点》，载《音乐研究》2001 年第一期。
《有关〈刀郎木卡姆〉的比较研究》，载《中央音乐学院学报》2001 年第一期。
《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会、《中国民族民间器乐曲集成·新疆卷》编辑委员会编:《中国民族民间器乐曲集成·新疆卷》，中国 ISBN 中心，1996 年，北京版。
周吉:《维吾尔族传统音乐中的增盈节拍》，载《中国音乐学》1993 年第四期。

缪天瑞主编:《音乐百科词典》,人民音乐出版社,1998 年北京版。
周吉:《$\frac{5}{8}$、$\frac{7}{8}$、$\frac{9}{8}$节拍的维吾尔族民歌介绍》,载《新疆艺术》1983 年第二期。
《木卡姆》,浙江人民出版社,2005 年杭州版。
《论〈纳瓦木卡姆〉的结构》,载《新疆艺术》1988 年第一期。
《论“维吾尔木卡姆模式”》载《新疆艺术学院学报》2002 年第一期。
任半塘:《唐戏弄》,上海古籍出版社,1984 年,上海版。
阿不都秀库尔·吐尔地:《论维吾尔族民间艺术麦西热甫》,载《新疆社会科学》,1983 年第一期。
哈德尔·吾秀尔:《刀郎麦西热甫》,提来克·依不拉音译,载《新疆艺术》编辑部编:《丝绸之路乐舞艺术》,新疆人民出版社,1985 年乌鲁木齐版。
李季莲:《〈刀郎木卡姆〉及“刀朗麦西热甫”中的舞蹈》,载《刀朗木卡姆的生态与形态研究》,中央音乐学院出版社,2004 年 11 月北京版。
万桐书:《维吾尔族乐器》,新疆人民出版社,1985 年乌鲁木齐版。
樊祖荫:《刀朗木卡姆多声形态研究》,载《刀朗木卡姆的生态与形态研究》,中央音乐学院出版社,2004 年 11 月北京版。
《二十五史》,上海古籍出版社、上海书局,1984 年上海版。
王炳华:《丝绸之路考古研究》,新疆人民出版社,1990 年,乌鲁木齐版。
姚大中:《古代北西中国》,台湾三民书局,1982 年台北版。
〔日〕羽田亨:《西域文化史》,耿世民译,新疆人民出版社,1981 年乌鲁木齐版。
文化部文学艺术研究院音乐研究所编:《中国古代乐论选集》,人民音乐出版社,1983 年,北京版。

杨荫浏:《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1980 年，北京版。
袁珂编著:《中国神话传说词典》，上海辞书出版社，1985 年，上海版。
〔英〕马林诺夫斯基:《巫术科学宗教与神话》，李安宅词，中国文艺出版社，1988 年北京版。
徐旭生:《中国古史的传说时代》，文物出版社，1985 年北京版。
王博:《新疆且末扎滚鲁克墓地挖掘报告》，载《考古学报》2003 年第一期。
中国艺术研究院音乐研究所、新疆维吾尔自治区石窟研究所、新疆维吾尔自治区艺术研究所、新疆维吾尔自治区博物馆编:《中国文物大系·新疆卷》，大象出版社，1996 年，郑州版。
中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组编:《全唐诗中的乐舞资料》，人民音乐出版社，1981 年北京版。
周吉:《热瓦甫溯源—兼论当代维吾尔音乐的形式》，载《新疆艺术》，1988 年，第六期。
刘魁立、郎樱主编:《维吾尔木卡姆研究》，中央民族大学出版社，1997 年，北京版。
刘义棠:《维吾尔研究》，正中书局发行。
《中国戏曲音乐集成》全国编辑委员会、《中国戏曲音乐集成·新疆卷》编辑委员会编:《中国戏曲音乐集成·新疆卷》，中国 ISBN 中心，1996 年北京版.
毛拉艾斯木吐拉穆吉孜:《乐师史》，杨金祥译，载《丝绸之路乐舞艺术》。
米尔咱·马黑麻·海答儿:《中亚蒙兀儿史》，新疆社会科学院民族研究所译，王治来校注，新疆人民出版社，1983 年乌鲁木齐版。
关也维:《木卡姆的形成及其发展—兼论维吾尔各种木卡姆》载《丝绸之路乐舞艺术》。
阿布都秀库尔·穆罕默德·依明:《论维吾尔古典音乐〈十二木

卡姆〉》，载《丝绸之路乐舞艺术》。
周菁葆：《龟兹乐与木卡姆》，载《新疆大学学报》1983 年第三期。
《中国维吾尔木卡姆形成发展史略》载《中国音乐学》1991 年第二期。
杜亚雄、周吉：《丝绸之路的音乐文化》，民族出版社，1997 年北京版。
萨米·哈菲孜：《阿拉伯音乐史》，王瑞琴译，人民音乐出版社，1980 年北京版。
奥·维诺格拉多夫：《伊朗音乐的古典传统》，载《中央音乐学院〈外文参考资料〉》1978 年第四期。
周菁葆：《中外木卡姆之比较研究》，载《音乐艺术》1983 年第二、三期。

《中国新疆维吾尔木卡姆音乐》音响目录

1. 维吾尔“十二木卡姆”中的第十套“纳瓦木卡姆”选段：“木凯迪曼”、“太孜”（含“太孜迈尔乎里”及“区秀尔给”）、“奴斯赫”（含“奴斯赫迈尔乎里”及“区秀尔给”）、“克其克赛勒克”（含“克其克赛勒克迈尔乎里”及“区秀尔给”）。吐尔地阿洪自拉萨它尔自唱，乌修尔阿洪手鼓伴奏。

2. 巴楚县“刀郎木卡姆”中的第七套“胡代克巴亚宛木卡姆”沙依木·达吾提、沙迪克·阿吾提、斯迪克·阿吾提、卡司木·肉孜、吐尔地·买买提等。

3. 由鼓吹乐队演奏的吐鲁番“萨巴木卡姆”选段：“木卡姆”、“且克特”、“朱拉”、“赛勒克”。

演奏：艾合买提·肉孜（苏乃依）、依里木·尼牙孜、司地克、艾合买提、吐尔地、赛派尔。

4. 哈密“恰尔尕木卡姆”第一分支（片段）演唱：买买提·艾买提（领唱）、艾赛提·莫合塔尔、阿不拉左里·纳赛尔、阿不都拉·热合买、克莱木·尼扎木。

责任编辑：俞人豪
装帧设计：小　予

中国新疆维吾尔木卡姆音乐


ISBN 978-7-81096-248-3
9 787810 962483 >

定价：28.00元（附CD一张）